



朱光潛全集

5

011350

朱光潛全集

第五卷



安徽教育出版社

朱光潜全集

第五卷

安徽教育出版社出版

(合肥市金寨路 381 号)

安徽省新华书店发行 合肥商中印刷厂印刷

*

开本:850×1168 1/32 印张:16.75 插页:2 字数:380000

1989 年 1 月第 1 版 1995 年 11 月第 2 次印刷

印数:5001—7000

ISBN7-5336-0105-0/B·5

定价:11.00 元

《朱光潜全集》编辑委员会

顾 问

叶圣陶 沈从文

王朝闻 季羡林 朱德熙

编 委

叶至善 吴泰昌 程代熙

严宝瑜 商金林 朱 陈

朱式毅 张崇贵 许振轩

封面题字

叶圣陶

装帧设计

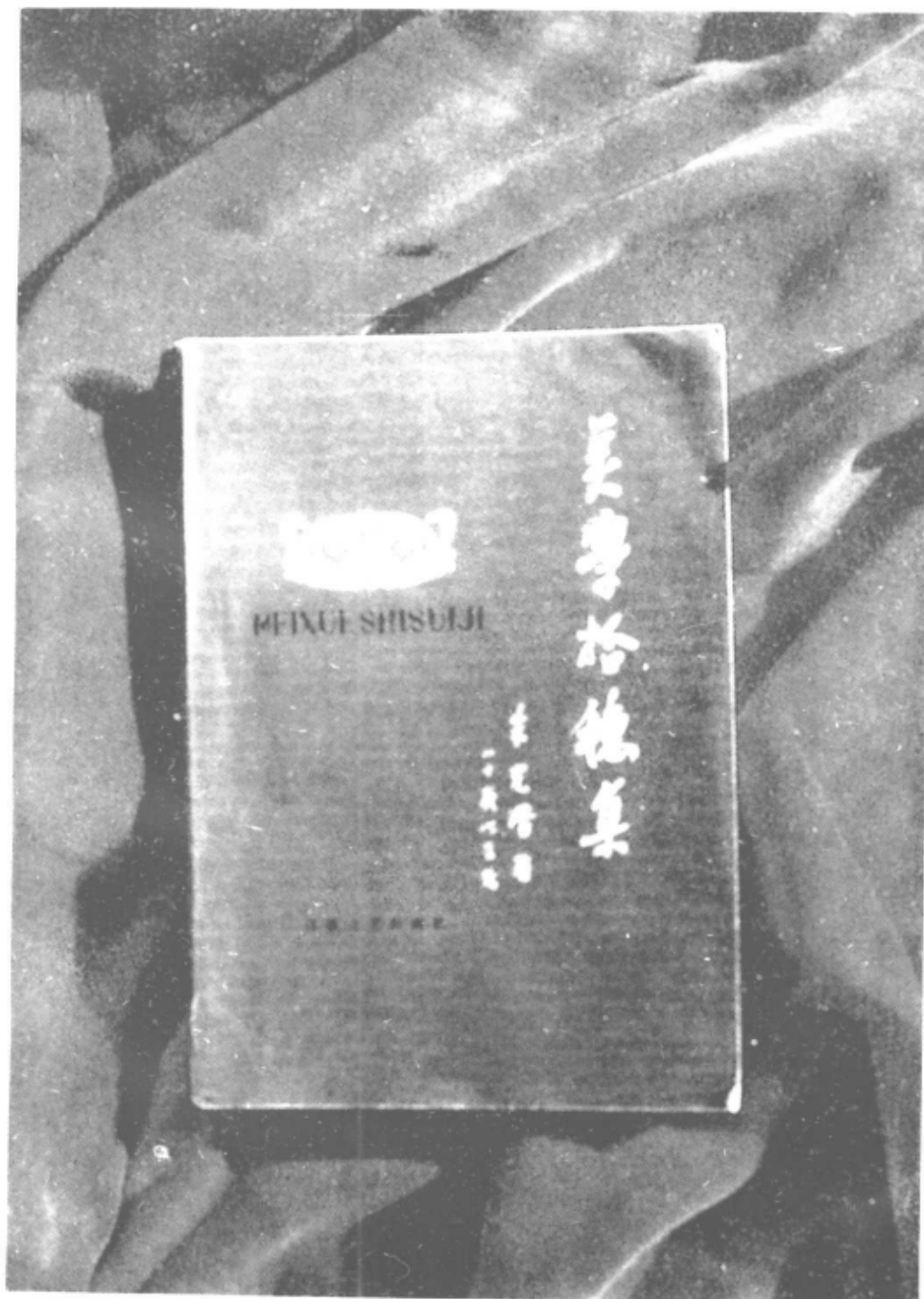
陈 新

本卷责任编辑

朱欣欣



在北大燕南园寓所



《美学拾穗集》书影

第五卷说明

本卷收《美学批判论文集》、《谈美书简》和《美学拾穗集》。

《美学批判论文集》收辑了作者1955年至1958年写作的十篇美学论文，并附有英国美学家考德威尔《论美》的中译文，1958年10月由作家出版社出版。

《谈美书简》，作者写于1979年，1980年由上海文艺出版社出版。

《美学拾穗集》选编了作者八十岁以后写作的美学论文和札记共十一篇，并附录马克思的《关于费尔巴哈的提纲》建议的校改译文，以及马克思的《经济学—哲学手稿》部分章节的译文。1980年10月由百花文艺出版社出版。收进本卷时，抽出了其中《从具体的现实生活出发还是从抽象概念出发》，因为此文与《谈美书简》中的《从现实生活出发还是从抽象概念出发？》的内容、文字相同。

《朱光潜全集》编辑委员会

1988年3月

F288/33-16

目 录

美学批判论文集

剥去胡风的伪装看他的主观唯心论的真相.....	3
我的文艺思想的反动性.....	11
美学怎样才能既是唯物的又是辩证的	
——评蔡仪同志的美学观点	40
论美是客观与主观的统一.....	51
读《在延安文艺座谈会上的讲话》的一些体会.....	97
美就是美的观念吗？	
——评吕荧先生的美学观点.....	102
美必然是意识形态性的	
——答李泽厚洪毅然两同志.....	110
“见物不见人”的美学	
——再答洪毅然先生.....	123
克罗齐美学的批判	136
关于考德威尔的《论美》	174
附录 考德威尔：论美	
——对资产阶级美学的研究.....	182

编后记	224
-----------	-----

谈美书简

一 代前言：怎样学美学？	229
二 从现实生活出发还是从抽象概念出发？	235
三 谈人	243
四 关于马克思主义与美学的一些误解	251
五 艺术是一种生产劳动	258
六 冲破文艺创作和美学中的一些禁区	269
七 从生理学观点谈美与美感	278
八 形象思维与文艺的思想性	288
九 文学作为语言艺术的独特地位	298
十 浪漫主义和现实主义	306
十一 典型环境中的典型人物	316
十二 审美范畴中的悲剧性和喜剧性	325
十三 结束语：“还须弦外有余音”	334

美学拾穗集

缘起	345
我是怎样学起美学来的	347
美学	350
黑格尔的《美学》译后记	356
关于人性、人道主义、人情味和共同美问题	388
对《关于费尔巴哈的提纲》译文的商榷	396
附：建议校改译文	408
马克思的《经济学—哲学手稿》中的美学问题	412

附：《经济学—哲学手稿》新译片断	438
形象思维：从认识角度和实践角度来看	463
形象思维在文艺中的作用和思想性	482
文艺复兴至十九世纪西方资产阶级文学家	
艺术家有关人道主义、人性论的言论概述	493
我学美学的一点经验教训	522

美学批判论文集

剥去胡风的伪装看他的 主观唯心论的真相

胡风对文艺问题的意见书洋洋十数万言，要达到甚么样一个目的呢？一言以蔽之，他要证明他自己的文艺理论是颠扑不可破的，而党的文艺政策全是错误的。他伪装着只攻击林默涵何其芳两位同志，实际上他句句话都是针对着中国共产党的文艺政策；他对党表示出极端的仇恨，以至要求取消一切中央的和地方的党所领导的刊物以及创作机构，总而言之，要求取消党在文艺范围的一切领导。他自己闹小宗派，却诬蔑中国共产党为一个盘据地盘的小宗派。他伪装为马克思主义的文艺理论者，开口引马克思，闭口引斯大林，但是他站在虽是伪装着的而实际是十分顽强坚定的反动的文艺立场，极端仇恨马克思列宁主义的文艺理论，痛恨到这样的程度，以至于把工人阶级立场与共产主义世界观，向工农兵学习，思想改造，民族形式以及重要题材五项诬蔑成为中国共产党放在读者和作者头上的“五把理论刀子”。在他的文艺问题意见书里，胡风充分表现了他的所谓“主观战斗精神”。他的战斗的对象是甚么呢？是中国共产党，是马克思主义世界观。他的战斗目的是甚么呢？是要恢复资产阶级唯心思想在中国的统治。站在反动的立场上，胡风的“主观战斗精神”是猖狂无比的。

胡风自己的例子就足以使我们清楚地认识到：离开阶级立场而高谈“主观战斗精神”会发展到怎样严重的反动的地步。

尽管胡风的理论文章是多么晦涩，他那一套文艺理论要是剥去了马克思主义外衣的话，对于我并不很生疏，因为他和我的思想来源只是一个，那就是主观唯心主义。我愿意趁这个机会拿胡风的镜子照一照我自己，也拿我自己的镜子照一照胡风。在哪些问题上胡风的看法和我过去的看法是基本相同的呢？

首先是主观世界还是客观世界处在第一位的问题。我过去的看法是主观第一。我的思想来源主要地有两个。一个是克罗齐的“艺术即直觉”说。按照这一说，文艺活动只是艺术家在创作过程中的想象活动，即所谓直觉活动。在这种直觉活动中，作者的“心灵综合作用”占第一位，客观世界占第二位。不但作品是作者创造出来的，作品所反映的客观世界也还是作者创造出来的。我的第二个来源是立普斯的“移情说”。按照这一说，我们能够以主观的情感去渲染客观世界，使客观世界变了色调，和主观的情感相应；同时主观世界也借所谓“内摹仿”作用受到客观世界的影响。这两说都不过是主观唯心论的不同的支派，我把它们结合起来，就变成我的主观唯心论的美学。

胡风未必直接受过克罗齐和立普斯的影响，但是胡风的思想基本上既是主观唯心论，就不能不与一切主观唯心论者有千丝万缕的联系和类似。象克罗齐一样，他也把文艺活动缩小到作家的创作过程。他的所谓“拥入”，“体现”，“克服”，“搏斗”等等都是创作过程的事。在这创作过程中，他也非常突出地强调主观第一位，客观第二位。他首先要求作家有所谓“主观战斗精神的燃烧”。这一点燃烧偶然碰上客观世界某一对象，就“拥抱”那对象而同它“搏斗”起来，于是有所谓“自我扩张”。

他说：作家“把自己的心情涂遍了外界事物，觉得一切在他眼前变了形”，并且“好象能够使整个世界随着他的欲望转”。胡风纵然把全部马克思列宁主义经典都搬了来，也掩盖不了他在这里所宣扬的主观唯心论。这番话若是摆在立普斯关于“移情”说的著作里，简直可以被人看成是立普斯自己说的。

胡风的主要货色是“主观战斗精神”，他对这一个概念始终没有给一个明白的分析，仿佛它是一种超然独立于客观世界之外的东西，象宗教中所说的神一样。从胡风给它的种种不同名称，如“生活意志”，“原始的强力”，“支配历史命运的潜在力量”之类来看，他的“主观战斗精神”不是别的，就是尼采的“酒神精神”，叔本华的“生活意志”，弗洛伊德的“来比多”(libido)。那是一种原始的兽性的盲目的生命力量，也就是主观唯心论发展成为法西斯思想基础的那一部分。胡风的思想里隐藏着很浓厚的“超人主义”和“反理性主义”的那种尼采式的思想。在十九世纪中后期，西欧文艺思潮上的浪漫主义之流于反动，以及它的退化的、颓废的自然主义的合流，也就因为它的思想基础是尼采式的“超人主义”和“反理性主义”。胡风爱谈甚么现实主义，其实这也还是伪装，他的文艺思想却更近于浪漫主义的反动的那一面。

接着我想分析一下直觉与感觉机能的关系。我过去跟着克罗齐，把艺术看成与直觉相等。这种直觉说是具体形象的领悟，是最起码的感性认识。艺术既然只关直觉，就与比直觉高一级的概念或理性认识无关；艺术既与概念无关，也就与哲学，政治，宗教等等方面的思想无关。这种“艺术独立自主”的看法势必流于“为艺术而艺术”，尽管我过去自以为没有陷入这个泥淖。问题在于艺术是否等于直觉，如果承认了这个大前提，艺术与概念无

关，与政治无关，就成为逻辑上不可避免的结论。胡风在这个问题上的看法怎样呢？他始终很明显地主张文艺只关感性认识。他一则说，“作家本人的思维活动不能超脱感性的机能”，再则说，“到走进了创作过程的时候，思想已经成了作家所把握的生活内容的脉管或神经，它在作家的精神实感上已经失去作为思想的形态”。这就是说，在创作过程中，只能有感性机能，不能有思想和逻辑思维。在这问题上胡风很突出地表现出他们惯有的思想混乱。既然思想可以成为“作家所把握的生活内容的脉管和神经”，他何以又坚决反对作家“首先要具有工人阶级的立场和共产主义世界观”呢？难道这种立场和世界观就不能成为“作家所把握的生活内容的脉管和神经”吗？既然“成为作家所把握的生活内容的脉管和神经”，那种“思想”不是胡风反对应“首先具有”的共产主义世界观，那究竟是甚么思想呢？其次，既然，创作的“搏斗过程始终不能超脱感性的机能”，可是他又说，和“对象搏斗”就是对“对象进行批判”，并且“在这里批判的精神必得是从逻辑思维前进一步，在对象的具体的活的感性表现里面把握它的社会意义”。请问胡风，“进行批判”和“把握它的社会意义”，也是“感性机能”所能办到的吗？这时思想“在作家的精神实感上”也是“已经失去作为思想的形态”吗？再其次，在“进行批判”和“把握它的社会意义”之中，对于一个社会主义现实主义的作家来说，如果他不首先具有工人阶级的立场和共产主义的世界观，他凭甚么理论基础去“批判”呢？他把握到的是甚么样的“社会意义”呢？那可不是要回到资产阶级立场和非共产主义世界观？

胡风在这个问题上的错误在抓住“艺术形象是具体的感觉性的”一个事实，就跳到艺术创造活动也不能超脱感性机能而有思

想活动的结论。既然肯定了艺术创作只限于感性机能而不能有思想活动，那就势必如我过去所犯的错误一样，达到文艺创作与政治思想无关的荒谬结论，胡风满口是政治与革命，满口是马克思主义，其实他强调感性机能，也正是为着要反对作家“首先要具有工人阶级的立场和共产主义的世界观”。不过他对这个企图加以狡猾的伪装，在表面上用“不能用教条公式来制造文艺”那个尽人皆知的事实来遮掩耳目。其实“不能用教条公式来制造文艺”和“作家不必首先具有工人阶级的立场和共产主义的世界观”是两个完全不同的命题。

强调直觉或感性机能在十九世纪后期是与“为文艺而文艺”的口号紧密相联的。所谓“为文艺而文艺”是说文艺自成一个独立自足的世界，不必过问政治、道德、哲学等等。我过去由于强调直觉，就落到“为文艺而文艺”的泥淖里。胡风在这个问题上站在甚么立场呢？为他的伪装所迷惑的人谁也不相信胡风是拥护“为文艺而文艺”的。但是如果剥去他的伪装来看他，胡风在实质上是和“为文艺而文艺”的立场靠得很近的，舒芜在给路翎的公开信里说胡风小集团是在“蜗牛壳里深入”，这个比喻是非常恰当的。首先我们看看胡风对于题材的看法。他否定了题材的重要性，认为到处有生活，就到处有诗，文艺只消描写平凡的日常生活，不必去找对社会有重大意义的题材。这种“题材无关轻重”的说法并不是胡风的发明，它就是十九世纪后期“为文艺而文艺”的形式主义者所喊的口号。其次，胡风既然反对作家深入工农兵去体验生活，他所指的生活就只能是作家个人关在书房里的生活，说具体一点，就是小资产阶级知识分子的个人生活。由于从主观唯心论的大前提出发，胡风是把作者个人提到中心地位的。个人对于他是个“袖珍小宇宙”，“一粒砂就是一个世界”，

“任何人都是典型”。这种思想除了带着中世纪僧侣哲学的“小宇宙有大宇宙”和中国唯心派理学家的“天人合一”那种宗教式的神秘主义之外，还流露“文艺只是自我表现”那个颓废派的看法。

把生活圈子缩小到作家个人，把作家个人提升到中心地位，这是蜗牛壳的较外面的一层。圈子缩到艺术家个人本身，多少把他看成独立自足，这就离“为文艺而文艺”不远了。可是胡风并没有在此止步。他还在蜗牛壳里再深入了一层。这就是把作家个人生活再缩小到他的创作过程中的心理“搏斗”。胡风不断地谈“深入生活”和“生活实践”，好象他很重视文艺与生活的关联似的。其实他所指的生活并不是一般所了解的生活，而只是创作过程中的心理“搏斗”，“创作实践”对于他就是“生活实践”，就是“自我扩张”。他还说他也并不反对思想改造，不过他认为作家的思想改造不能和一般人的相同，用不着再来一套，创作实践中的思想斗争就已经是思想改造了！他甚至于说，他的这套说法“就是现实主义的最基本的精神”。这样一来，胡风的整个文艺思想只消用一个等式就可以包括无余了：

创造过程 = 艺术实践 = 生活实践 = 自我扩张 = 思想斗争
= 思想改造 = 现实主义的最基本的精神。

天啦，他的那个蜗牛壳尖端里竟容纳那么多堂哉皇哉的东西！真是“一粒砂就是一个世界”了。这离“为文艺而文艺”究竟还有多远呢？

胡风还爱谈“艺术的良心”和“忠于艺术”，并且认为“忠于艺术”就是“忠于现实”，而“艺术的良心”就是党性。乱画等号是胡风特有的本领，任何风马牛不相及的东西都可以画起等号来。对于他，主观唯心论也还是等于马克思主义。他的伪装都

是运用这种画等号的伎俩。“良心”本来是唯心哲学和宗教的货色，所谓“艺术的良心”和“忠于艺术”都是“为文艺而文艺”者对于艺术以外的东西如政治、伦理等等的挡箭牌。这“艺术的良心”如何就等于党性，这是我这个简单的头脑百思不得其解的。至于“忠于艺术”就是“忠于现实”的话，我倒知道许多形式主义派的作家口里大谈“忠于艺术”而并不“忠于现实”，象征派的诗人和超现实主义的画家就是典型的例子。反正胡风既然竖起“艺术的良心”和“忠于艺术”的招牌，“为文艺而文艺”者就会认他做朋友的。至于这个招牌的欺骗性，胡风自己就是一个活生生的例证。何其芳林默涵两同志说作家“首先要具有工人阶级的立场和共产主义的世界观”，胡风就在这“首先”和“具有”两词上大做其文章。这里他的画等号的伎俩又来了。“首先”就是“先验的”，“具有”就是“一次获得的”，“一次完成的”，“完满无缺的”。于是“首先要具有共产主义的世界观”就等于“非得有完满无缺的先验的共产主义的世界观”了。请问胡风，你画这种等号时，你是忠于甚么呢？你的“艺术的良心”到那里去了呢？

总之，剥去胡风的外衣来看胡风，我认为他在文艺上所站的立场和我过去所站的相差并不很远，都是从主观唯心主义那个老祖宗传下来的。所不同者我的主观唯心主义是赤裸裸的，他的主观唯心主义是有层层伪装的。这次批判胡风思想的学习中，我拿胡风的镜子照了照自己，发现他的错误在基本上有许多是我过去犯的，把肮脏的东西翻出来见见太阳，这对于我倒有很大的帮助。从此我更进一步认识到主观唯心论危害的严重性。解放后这些年来，在党的领导之下，我们天天在进行思想改造，在学会站上工人阶级的立场，在建立共产主义世界观。如果依胡风，

这些就都成为共产党加在我们头上的“刀子”，不但精力白费，而且是有毒害的，这不就是要再请资产阶级的唯心思想上台吗？还谈甚么社会主义建设？问题的严重性就在于此，我们必须对胡风的和自己的主观唯心主义思想进行彻底的斗争，其意义也就在于此。

《原载1955年第九，十号《文艺报》》

我的文艺思想的反动性

解放前我发表的一些关于美学和文艺理论方面的著作，在青年读者中发生过广泛的有害影响。解放以来，对此我一直存着罪孽的感觉，渴望把马克思列宁主义学好一点，先求立而后求破，总要有一天把自己的思想上的陈年病菌彻底清除掉。等着“立”，我就把“破”的工作延宕下去了。不立固然不能破，不破也就不能立，立与破是要同时进行的。现在党和政府为了迎接社会主义建设的高潮，对知识分子提出了更高的要求，希望他们进行进一步的思想改造，肃清腐朽的资产阶级思想的残余，建立马克思列宁主义的世界观和科学方法，以便在社会主义建设中发挥他们的潜力。所有的知识分子都在欢欣鼓舞地响应这个号召。就我个人来说，这几年来党的关怀和教育，已经把我的立场基本上改变过来了。我对于给我新的生命的党，怀着由衷的感激。在这次伟大的号召之下，无论是为了清洗过去的有害影响，还是为了迎接当前科学研究的任务，我都有责任趁这个机会对自己美学思想中的反动方面进行诚实的批判，尽管我很明白，凭我现有的思想水平，我还难望把这工作做好。我深信，我自己见不到的地方，同志们一定会启发我的。

这次我想先抓住我所认为重点的来说，免得让次要的东西掩

盖住或是冲淡了主要的东西。我的《文艺心理学》、《谈美》、《诗论》之类书籍，本是从唯心观点出发的，与中国过去封建的文艺思想，与欧美的哲学、美学、心理学和文艺批评各方面的思想，都有千丝万缕的联系。我在唯心阵营里基本态度是调和折衷的，“补苴罅漏”的，所以思想系统是驳杂的，往往自相矛盾的。但是这种纷乱芜杂的体系之中，有基本的一贯的东西。我现在进行初步的批判，就先从这些基本的一贯的东西着手。

我的文艺思想是从根本上错起的，因为它完全建筑在主观唯心论的基础上。主观唯心论根本否认物质世界，把物质世界说成意识和思想活动的产品，夸大“自我”，并且维护宗教的神权信仰，所以表现在文艺方面，它必然是反现实主义的，也必然是反社会、反人民的。

这里有必要追溯一下我何以走上了这条主观唯心主义的道路。

我自从六岁识字时起，一直受了靠近十年的私塾的封建教育。进了学校之后，我也还是不断地读线装书。我这一生大半时间是在吸收书本知识中过去的。吸收知识总是选择合乎自己口味的，这就是说，受着阶级趣味决定的。不但在选择上，就是在了解上，我吸收知识也还是带着阶级的有色眼镜，在自己所吸收的对象上看出它本来没有的颜色。我不但排除不合自己口味的，而且还要把不合口味的加以歪曲，使它适合自己的口味。我过去吸收书本知识，无论是中国的还是外国的，都有这种割裂和歪曲的习惯。比如在悠久的中国文化优良传统里，我所特别爱好而且给我影响最深的书籍，不外《庄子》、《陶渊明集》和《世说新语》这三部书以及和它们有些类似的书籍。这些书既然是许多人所喜闻乐见的古典，当然有它们的积极的因素，而它们之所以使

我喜闻乐见却不是它们的积极的因素，而是它们的消极因素。比如说陶潜，我把《述酒》、《咏荆轲》等诗所代表的陶潜完全阉割了，只爱他那闲逸冲淡的一面。这里所谓“闲逸冲淡”的一面也只是据我的理解，而我的理解是经过歪曲得来的，就是把一点铺成全面，把全面中所有其他点都遮盖掉。由于对于中国古典作品作这样歪曲的理解，我逐渐形成所谓“魏晋人”的人格理想。根据这个“理想”，一个人是应该“超然物表”、“恬淡自守”、“清虚无为”，独享静观与玄想乐趣的。这里面含有极浓厚的悲观厌世的态度，于是鄙视群众、抬高自我、脱离现实、聊图个人享乐等等颓废思想就被崇奉为人生的最高理想了。这就替我后来主观唯心主义的发展准备了温床。

我的教育过程充分反映出半封建半殖民地时代的特色。相当长期的封建教育之后，接着就是相当长期的外国帝国主义的教育。我是由没落的封建地主阶级家庭出身的，一转就转到没落的资产阶级社会的环境。这两个阶级虽有本质上的不同，但就其同为剥削阶级而言，就其同处在没落期而言，它们却也有些共同点。比如我原已在封建教育过程中形成的那些颓废思想，在西方消极浪漫主义文学里，特别是较后起的颓废主义文学里，很快地就找到了同调，一拍即合，滋长了原来已有的萌芽。我接触西方文学，是从浪漫派诗歌入手的。浪漫主义的基本要求是个人情感想象的自由伸展。这种思想在起源时，反映了新兴资产阶级要冲破封建制度的束缚，原有它的进步的积极的一面。但是随着法国资产阶级革命的失败，欧洲反动势力日益猖獗，消极浪漫主义作家们或是采取不同的方法为现存反动秩序辩护，如英国的华兹华斯、法国的夏多布里昂和德国的施莱格尔等等；或是采取逃避现实的道路——这当然仍是维持反动秩序的另一方式，有些人逃避

到他们所幻想的“自然”或原始社会，有些人逃避到他们所幻想的中世纪或古希腊，而到了资本主义社会没落的迹象日益显著时，更多的人是逃避到各色各样的个人享乐主义，从精神的到感官的。文艺既然脱离了现实，也就脱离了群众，于是它就变成少数神经不大正常的作家们施逞技巧的玩艺儿，“为艺术而艺术”的形式主义便被他们明目张胆地作为一种信条来宣扬，而在内容方面，腐朽生活与腐朽思想的渲染与宣传也就成了不是可耻的事。这是消极浪漫主义转变为颓废主义的过程，我接受西方文学是顺着这个转变过程进去的。

西方文学有许多好东西，我为什么没有受到它们的影响而偏偏受到一些落后的反动的东西的影响呢？这是和我的阶级根源分不开的。我初次接触到浪漫派诗人，马上吸引住我的是他们所表现的一般称之为“世纪病”的那种忧郁感伤的情调。这种忧郁感伤的情调，象列宁所说过的，是垂死的阶级所特有的。我在青年时期就长期困在这种情调中。当时我所处的是个内忧外患交迫的时代，内有军阀混战以及国民党的黑暗统治，外有日本帝国主义面目狰狞的侵略。由社会以至于家庭，没有一件事可以叫人看着顺眼的。作为一个年轻人，我对此是否无动于衷呢？这是不可能的。但是由于出身于没落的封建地主阶级，在自身中找不到挽救危亡的力量，一向轻视人民大众，也不能在人民中看出这种力量，所以对前途丧失了一切的信心。进步的青年当时就已开始在革命中看到出路，而我还想维持原有“秩序”，不愿看到自己的阶级在天翻地覆中遭到毁灭，对革命是畏惧的。眼看国家处在岌岌不可终日的危急局面，既不满意社会现实，而自己又毫无办法，只觉得前途一片渺茫，看不见一条出路，只能“束手待毙”。这是一种很沉重的心情。就是这种没落阶级的青年人的沉重心情，在

浪漫派诗人的作品里找到了强烈的共鸣，并且好象得到了舒畅的发泄。这是我沉醉于浪漫主义特别是消极浪漫主义的根本原因。既对现实不满，只有改变现实才可以有出路；不能改变现实而又妄图逃避现实，这是绝对没有出路的，结果只有采取伪装，甚至于赤裸裸地向现实屈服，把现实的丑恶加以理想化。

文艺与哲学同是经济基础的上层建筑，每个时代的文艺都与同时代的哲学思想必然有些平行一致的地方。十九世纪在文艺中占统治地位的是浪漫主义，在哲学中占统治地位的是德国唯心主义。这决不是偶然的。在基本的世界观上，文艺上的浪漫主义与德国唯心主义的哲学是一致的。他们都夸大“自我”，过分强调个人情感想象的自由伸展，把主观世界摆在第一位。唯心主义都或明或暗地维护神权信仰，都带着一些神秘主义；浪漫派作家多数都相信有所谓“超自然”的力量，多少都有些泛神主义的色彩，就连主张无神论的雪莱也还是一个很浓厚的泛神主义者。作为哲学一个部门的美学就更直接地为当时的文艺实践辩护。康德是德国唯心主义哲学的开山始祖，也可以说是形式主义美学的开山始祖，

“超功利”、“无所为而为地观照”、“纯形式”等等口号都是他首先提出来的。克罗齐在美学方面与其说是近于黑格尔，毋宁说是更近于康德，不过是把康德的理论推到更大的极端，来替资产阶级没落时期的形式主义的艺术作辩护。我由于学习文艺批评，首先接触到在当时资产阶级美学界占统治地位的克罗齐，以后又戴着克罗齐的眼镜去看康德、黑格尔、叔本华、尼采和柏格森之流。在一系列资产阶级的文艺论著里，我听到这样一种总的论调：各人所见到的世界多少是各人自己所创造的世界，文艺的世界就是文艺作者所创造的世界，其所以要创造这个世界，那不过是要表现自我，从而令人在情感上得到安慰。对于我这样一个没

落阶级的有颓废情绪的年轻人，这种论调是非常投机的，它就使我安了心。原来当时不能令人快意的社会现实正压得使我吐不出气来，我现在听说这个现实世界之外还可以任意创造世界，这个丑恶的现实世界是可以“超脱”的，而文艺所创造的世界就可以帮助我“超脱”现实。我从前所悬的“魏晋人”的理想本来就是要“超脱”现实，可是怎样才可以“超脱”，当初还不知道，现在可就找到法门了。这不但替我找到了出路，解除了我的精神上的负担，而且还满足了我的封建“士大夫”的那种妄自尊大的感觉。人据说就是创世主，人有人的“尊严”，是现实压不倒的。

“超脱”了现实，那就等于“征服”了现实。现实世界固然丑恶，可是文艺世界是多么美妙！我读到尼采的《悲剧的诞生》，特别加强了这种荒谬的信念。于是我就在文艺世界里找到“避风息凉”的地方，逍遥自在地以阿波罗自居，“观照”人生世相的优美画面，并且觉得这是一套大道至理，怀着“拯救人类”的心情，孜孜不倦地加以宣扬。这就是我的思想堕落的过程。我现在明白了许多青年何以要控诉我，我想象得到他们受到我的影响，正如我当初受克罗齐和尼采的影响一样，都是在沉闷的时代处在徬徨忧郁的关头，打了一针瘫痪活力的麻醉剂。麻醉时是陶然自乐的，醒来后想到走错了一大段路，错过了有为的时机，心里总是痛苦的。

以上粗略说明了我的文艺思想形成的过程，现在来揭露它的反现实主义和反人民的本质。

我的主观唯心主义首先表现在问题的提出方式。思想的任务在解决问题。对唯心与唯物两大分野的抉择就会影响到问题提出的方式，而问题提出的方式又可以影响到解决的方向，关于文艺问

题，马克思列宁主义教导了我们两个互相关联的基本原则：一、文艺是现实的反映；二、文艺是一种社会现象，是社会经济基础的一种上层建筑，并且是要为这个基础服务的。所以文艺的基本问题不外是两个密切相关的问题：一、文艺如何反映社会经济基础的现实？二、它如何为这基础服务？但是唯心主义者既然把客观现实看成第二性，既然把文艺看成个人主观情感和想象的表现，所以眼里既没有客观现实，也没有社会经济基础和人民群众。他们所提出的问题——如我在《文艺心理学》第一章一开头就提出的——只是：“在美感经验中，我们的心理活动是怎样的？”问题这样提出，它有哪些涵义呢？第一，文艺本质问题被狭窄化到美的问题，而美的问题又被狭窄化到主观的感觉问题，因此，整个文艺问题就被狭窄化到个人美感经验中的心理活动的问题。其次，它把连同社会在内的客观现实都完全抛开了，文艺就变成“孤立绝缘”的，纯粹是个人的主观幻想的把戏了。从此可知，这种主观唯心论式的问题其实就已包含了它的主观唯心论式的答案。

答案是什么呢？从古希腊以来，西方学者大半都肯定了这样一个事实：艺术给我们的是具体形象而不是抽象概念，艺术的思维主要地是形象思维而不是逻辑思维。这个事实也是马克思列宁主义的美学所依据的。但是马克思列宁主义的美学也指出了形象思维与抽象思维的辩证统一的关系。艺术主要地依靠形象思维，但并不排除抽象思维；因为艺术不但反映现实，而且要凭一定的世界观去评判现实。如果把形象思维从抽象思维割裂开来，使它孤立化和绝对化，那就是唯心主义的形而上学的看法。关于这一点，格·尼古拉耶娃在《论艺术文学的特征》一文里说得很明确：

认为把表象改造成概念只是逻辑思维的事情，而形象思维只是通过具体形象消极地反映客观世界的这种论断，实质上就是重弹唯心主义的老调，其用意无非是想在阶级斗争中解除艺术的武装，把形象与概念、逻辑思维与形象思维对立起来的这种企图，就是拥护唯心主义，就是在美学和艺术中鼓吹不可知论。^①

我跟着克罗齐所强调的正是逻辑思维与形象思维的对立，以及形象思维在艺术中的孤立。依克罗齐说，心理活动最低级的形式是直觉，直觉只是把握对象，看出对象的形象，对这对象既不加以肯定或否定，又不夹杂意志活动。如果在直觉到形象之后，进一步对这形象下某种判断，那就变成逻辑思维了，换句话说，艺术的活动就变成科学的活动了。所以这种“直觉”比毛泽东同志所说的感性认识还低一级，因为感性认识还是对个别事物的一种认识，而认识总不能脱离肯定或否定的判断。这种“直觉”式的心理活动固然是存在的，不过在一般情形之下，它的存在的时间是非常短促的，它是感性认识的起点，它的功用只在供给知觉的素材。作为知觉素材的直觉多少是被动的接受，其中没有什么“思维”的工作。克罗齐和我的错误在把这种作为知觉素材的直觉和从前人所谓“想象”，即马克思列宁主义美学所谓“形象思维”等同起来，把艺术的形象思维也叫做“直觉”。其实作为知觉素材的直觉是极端单纯的活动，而艺术的形象思维却往往是极端复杂的活动；前者不能夹杂抽象思维，后者就时常与抽象思维相起伏错综。把两种不同的东西等同起来，于是不夹杂抽象思维

① 《苏联文学艺术论文集》第一四六至一四七页，学习杂志社1956年版。

的一种性质，本来只是属于作为知觉素材的直觉，却被转移到复杂的艺术形象思维上去了。这是克罗齐所犯的一个极其明显的基本的错误，而我也就跟着他错了。

直觉不但是克罗齐美学的奠基石，也是他的全部哲学的奠基石，他的主观唯心论就是建筑在这上面的。这直觉究竟凭借什么为对象呢？克罗齐说：

在直觉界线以下的是感受，即无形式的物质。这物质就其为单纯的物质而言，心灵永远不能察识。心灵要察识它，只有赋予它以形式。单纯的物质对心灵是不存在的，不过心灵须假定这么一种物质，作为直觉以下的一个界限。^①

这番话表面上象是回到康德的“自在的物”和不可知论，造成心物二元论，实际上只是肯定物由心生，因为无形式的内容是不可想象的，物质的形式既然由心灵在直觉中赋予，物质就成为心的产物了。^②直觉在克罗齐哲学中是一切心灵活动的起点，一切“物质”都通过直觉而具有形式，成为形象，对心灵才算是存在的。所以直觉不仅是艺术创造的活动，而且也就是现实世界创造的活动，现实世界也就是个别直觉者的艺术品。就因为这个道理，克罗齐是一个彻底的主观唯心论者。他把直觉和形象思维等同起来，也就是因为他要避免康德的二元论，做一个更彻底的主观唯心论者。他所谓“无形式的物质”是个神秘的东西，他说它只是一种“假定”。在这一“假定”之下，整个的客观世界就由

① 《美学原理》第一章。

② 克罗齐所了解的“物质”不是我们所了解的物质，是与形式对立的“内容”或材料。

真实的变为虚幻的了，艺术也就当然谈不上反映现实了。

在直觉问题上，我的思想是矛盾的。我既然接受了克罗齐的“艺术即直觉”的定义，依逻辑的推演，就得接受从这个定义所推演出来的许多结论，维持他的理论系统的完整。克罗齐从他的定义所推演的结论是：直觉不带抽象思维，所以与科学哲学无关；直觉又不带意志，所以与政治道德等等实际活动也无关；直觉是独立自足的单纯活动，所以与联想无关。我发现这些结论与众所周知的事实不相容，与我自己对于文艺的认识也不相容，于是想出一个调和折衷的途径，说直觉活动只限于创造或欣赏白热化的那一刹那，而艺术活动并不只限于那一刹那，在那一刹那的前或后，抽象的思维，道德政治等等的考虑，以及与对象有关的种种联想都还是可以对艺术发生影响的。这个看法我至今还以为基本正确的，因为它符合形象思维与抽象思维的辩证的统一，也符合艺术与其他部门的人生活动的联系。我的错误不在提出这种矛盾的看法，来破坏克罗齐的理论系统的完整；我的错误在于没有坚持这种看法，有时说些与这种看法完全矛盾的话，自打耳光。如果坚持这种看法，我就应该根本放弃“艺术即直觉”的定义，这就等于说，要放弃主观唯心主义的基本立场。我在美学上思想发展过程可分三个阶段：首先是恭顺地跟着克罗齐走（《文艺心理学》初稿），继而对他的“艺术即直觉”这个定义所否定的东西开始怀疑，想法弥补他的漏洞，由于没有放弃“艺术即直觉”的基本定义，弄得矛盾百出（《文艺心理学》的修正稿）。后来，我由美学涉猎到克罗齐的全部哲学，对它作了一些逻辑的分析，就开始怀疑到唯心主义哲学本身（《克罗齐哲学述评》）。我在《克罗齐哲学述评》的序文里记载了当时的心情：

作者自己一向醉心于唯心派哲学，经过一番检讨，发现唯心主义打破心物二元论的英雄企图是一个惨败，而康德以来许多哲学家都在一个迷径里使力绕圈子，心里深深感到惋惜与怅惘，犹如发现一位多年的好友终于不可靠一样。^①

我看到了唯心主义的“惨败”，但是我对此是“惋惜与怅惘”的，因此，我对这位“多年的好友”并没有表示绝交。我当时还没有感觉到自己还是在唯心主义那个“迷径里使力绕圈子”，我站的是唯心主义的立场，用的是唯心主义的形而上学的逻辑方法，来批评唯心主义。假如我还要继续发展的话，我一定是再绕一些圈子，来挽救这个“惨败”。我现在看清楚了，站在唯心主义的迷径里绕圈子，尽管如此“使力”，始终是不会绕出这个圈子的。要真的绕出这个圈子，就非有马克思列宁主义的光辉照耀不可。象我这样“在迷径里使力绕圈子”的过来人，接触到马克思列宁主义，对于它的威力的认识或许比没有在迷径里绕过圈子的人略有不同，我的感觉是“相知恨晚”！是欣喜也是悔恨。

以上所说的是我的美学思想中的基本错误，其他的错误都是跟着这个基本错误而来的。其中主要的是“移情说”和“距离说”，这些都是在接受了“艺术即直觉”的大前提之下所作的“补苴罅漏”的企图。

跟着浪漫主义的作家们和思想家们，克罗齐认为艺术只反映直觉者的主观情感，所以他把艺术的直觉叫做“抒情的直觉”。但是他对于“抒情”这一点始终没有加以阐明。我觉得这是一个漏洞，于是援引另一个主观唯心论者立普斯的“移情说”来作

^① 《朱光潜美学文集》（以下简称《文集》）第二卷，第三七二页。

“抒情”的注脚。“移情作用”又叫“外射作用”。我常举的例子是看古松。我们看古松，一方面感觉到它有“清风亮节的气概”，一方面也“不知不觉地受古松的这种性格影响，自己也振作起来，摹仿它那一副苍老劲拔的姿态”。我还在诗歌、音乐、图画、雕刻、书法乃至语言各方面引出许多的例证。这种现象的存在是不容否认的。如果把它简单地加以否定，说根本没有“移情作用”这回事，那不是解决问题的办法。问题在对于这种现象的解释。在解释方面，我的思想是矛盾的。一方面，我说这是“推己及物”、“设身处地”，由于“类似联想”，是一种“错觉”。这种解释我至今仍认为是基本正确的。但是另一方面，在这个问题上我又堕入主观唯心论的泥淖。我的基本错误有两点。第一，移情作用是一种局部的错觉的现象，而我把它说成一切正常知觉的现象，把许多客观事物的属性都说成主观的感觉，把全部对于客观世界的认识都说成幻觉。

严格地说，我们只能说“我觉得花是红的”，我们通常都把“我觉得”三字略去而直说“花是红的”，于是在我的感觉遂被误认为在物的属性了。^①

由此类推，“真善美都是人所定的价值，不是事物所本有的特质。离开人的观点而言，事物都浑然无别”。^②“因为我把自己的意蕴和情趣移于物，物才呈现我所见到的形象。我们可以说，各人的世界都由各人的自我伸张而成。”^③从此可知，我是用

① 《谈美》，《文集》第一卷，第四六二页。

② 同上书，第四五一页。

③ 同上书，第四六六页。

“移情说”来阐明主观唯心主义。我所说的“物”并不是一般有常识的人所说的物，也不是克罗齐所说的“直觉以下的”“无形式的物质”，而是“由各人的自我伸张而成的”，各人的知觉和情感的“外射”，根本没有客观真实性。无客观世界，当然也就无客观规律，所以“真善美都不是事物所本有的特质”。这样就以“一切皆备于我”的说法取消了康德的“自在物”和不可知论，取消了克罗齐的“无形式的物质”。所以我的主观唯心论比起克罗齐的又变本加厉了。

其次，应该指出，立普斯的移情说是由泛神论推演而来的。中国诗人李白问过：“谁挥鞭策驱四运？”李白自己的答复是“万物兴歇皆自然”。这个答复否定了神，肯定了自然发展律，我想这基本是唯物的。基督教的答复是“神”，不过同是主张神的又分两派，一派说，这个神站在“四运”之外，象马夫赶马似的；一派说，这个神就在“四运”之内，象生命鼓动生物似的。这第二派的说法就是泛神论，这是正派的基督教徒所斥为异端邪说的，其实这是唯心主义哲学家们拼命想挽救“神”的一种迷惑性较大的说法。立普斯在泛神论的“神无不在”这句话之下找补了一句：“我无不在”，但并没有把“神无不在”这句话勾销。泛神论与泛我论这样的结合，在我看来，就把基督教的“人神感通”的这个教义说“圆”了。“人神感通”的神秘主义在消极浪漫主义诗人华兹华斯的作品里表现得最为明显，立普斯并没有加以发挥，是我把从华兹华斯的诗里所吸收过来的附会到立普斯的移情说上去的。我所说的“物我同一”、“物我两忘”、“我没入大自然，大自然也没入我”那一套话，都是建筑在“人神感通”说的基础上的。在许多迷径之中，我也碰上过基督教，在“福音”里绕过圈子，五体投地地崇拜过耶稣。我虽不是一个基督

教徒，但是在思想上所受的基督教的毒害恐怕不在一般基督教徒之下。对于佛教也是如此。唯心哲学、宗教和特权阶级的统治本是相依为命的，而文艺与同一基础上的其他形式的意识形态表现出一致性，也是合乎规律的。我的思想的半封建半殖民地的性质在这里显得最突出。

我拿来附会“艺术即直觉说”的还有布洛的“距离说”。按照距离说，艺术和实际人生要有适当的距离。这距离不能太近，太近就会使艺术与实际人生混为一事；也不能太远，太远就脱离了生活，使人无法了解，不感兴趣。这种说法本身也并非没有一点道理。艺术反映现实，却不就等于现实，艺术应该有它的特征。艺术反映现实，和照相机反映现实不能相同，和符号图表反映现实也不能相同。距离说本来有“矛盾”的两方面，就它主张距离不能太近来说，它是反对自然主义的；就它主张距离不能太远来说，它是反对形式主义的。它与现实主义倒不很相违背，因为现实主义也反对自然主义那样不加剪裁地抄袭浮面的现实，主张要有艺术加工，如典型概括、夸张和虚构等等。所以距离说的基本精神和我的整个文艺思想并不完全一致，因为它还主张艺术和现实不能距离太远，而我是主张艺术脱离现实而另造一世界的；它反对自然主义也反对形式主义，而我是只反对自然主义，把现实主义和自然主义混为一事，并且极力吹嘘形式主义的。因此，我援引“距离说”也把它歪曲了。我举的例子大半只说明“艺术离现实不宜太近”一方面，至于“艺术离现实不宜太远”那一方面我就敷衍了事或干脆抛开。这样粗暴的割裂就使“距离说”完全成为“艺术脱离现实”的号召，显得荒谬绝伦了。我不但把距离说的重要的一方面割裂掉，而且把剩下的一方面加以过分的夸张。经过我割裂而且夸张的距离说和我的整个文艺思想是一

致的，它是“形象的直觉”说的补充(在什么条件下直觉才有可能)，形式主义的辩护。

我标榜形式主义，这是与“艺术即直觉”说分不开的。直觉据说是“脱净了意志和抽象思考的”^①。这句话首先就把形象思维和抽象思维完全割裂开来，因而就使世界观和一切思想在艺术中不起作用；其次，它把社会内容和人的理想愿望等从艺术中完全剥夺干净，因而否定了艺术对于社会与人生的实际功用。经过这样一再宰割，艺术还剩下什么呢？我的答复是这样，

比如见到梅花(注：这一“见”对于克罗齐和我来说，就是形象的直觉，艺术的创造)，把它和其他事物的关系一刀截断，把它的联想和意义一齐忘去，使它只剩下一个赤裸裸的孤立绝缘的形象存在那里，无所为而地为地观照它，赏玩它，这就是美感的态度了。在科学态度中，梅花因其与其他事物的关系而得意义；在实用态度中，梅花因其可效用于人而生产价值；在美感态度中，它除去与其他事物的关系以及可效用于人这两点之外，自有意义，自有价值。^②

很显然，所谓“赤裸裸的孤立绝缘的形象”，是空洞无内容的，它就是康德所说的“无所依赖的美”或“纯形式”。康德的理想的艺术品是图案画，图案画尽管多么抽象，总还可以引起一些联想，具有若干意义，尚不至于是“赤裸裸的孤立绝缘的”。虽然我跟着克罗齐一再强调过内容与形式的统一，但是我既然把艺术和“脱净了意志和抽象思考的”直觉等同起来，又把直觉出来的东

① 《谈美》，《文集》第一卷，第四五一页。

② 《文艺心理学》，《文集》第一卷，第一四页。

西看成“赤裸裸的孤立绝缘的形象”，这就已用偷梁换柱的办法，把内容从艺术中完全抽出去了，剩下的就只能是空洞的形式。因此，所谓“形象的直觉”之中的“形象”就只是“形式”。

形式主义是西方资产阶级文艺在颓废时期的特色。我在英法留学时代(1925年至1933年)，适逢形式主义极端猖獗的时代。无论在艺术实践方面，还是在艺术理论方面，我们耳濡目染的尽是形式主义。名目甚多，唯美主义、象征主义、印象主义、未来主义、达达主义、超现实主义……，真是数不胜数。我把这各色各样的形式主义称赞为“欧洲真正艺术的新方向”，特别跟着贝尔(Clive Bell)和弗莱(Roger Fry)替后期印象派画家们大吹大擂，说“莫奈、凡·高往往在一张椅子或是一个苹果中表出一个情趣深永的世界”，“看塞尚的作品，你绝对看不出写实派的浮面的逼真，第一眼你只望见颜色、线条、阴影的谐和的配合，要费一番审视，才能辨别它所表现的是一片岩石还是一座楼台”^①。我还吹嘘过法国象征派的“纯诗运动”，认为诗的首要成分是音乐，意义还在其次。

形式主义在实质上就是“为艺术而艺术”的另一个说法。形式主义者说，艺术的好坏不在它的内容而在表现内容的形式。

“为艺术而艺术”者说，艺术本身就是艺术的目的，不管什么社会和人生，不管什么实际效用，总而言之，不管什么内容。在文艺史里，形式主义者总是主张“为艺术而艺术”，主张“为艺术而艺术”者也总是标榜形式主义。我虽然跟着克罗齐也一再说“为艺术而艺术”要不得，实际上这又是自欺欺人。上面引文中

^① 《文艺心理学》，《文集》第一卷，第三五页。

所说的“一个赤裸裸的孤立绝缘的形象”能“自有意义，自有价值”，我并且把它叫做“内在价值”，这里所指的正是“为艺术而艺术”。

美学里一个中心问题是：美究竟是什么？坦白地说，这是一个极复杂的问题，我现在对于这个问题还不敢下结论。我认为要解决这个问题，有许多因素是要考虑的。唯心主义者把美看作主观的感觉，机械唯物主义者把美看作事物的属性，都是不能解决问题的。马克思列宁主义的美学对于这个问题的解决指示了一些总的原则，首先是列宁的反映论以及关于艺术的党性和艺术的人民性的一些指示。但是如何运用这些总的原则来解决美的具体问题，就我所看到的苏联关于这方面的论著来说，好象也还是正在探讨中，还没有作出很圆满的结论。我认为对复杂的问题过早地作简单化的结论是有助于科学进展的。我们还需要更周密的研究、思考和讨论。但是这并不是说，在正确的结论未得到之前，就不能对错误的结论进行批判。我们可以不知道一个数学题的答案，而从演算程序的错误或是实践上行不通，来断定某一答案的错误。

关于美的问题，我看到从前人的在心在物的两派答案以及克罗齐把美和直觉、表现、艺术都等同起来，在逻辑上都各有些困难（如《文艺心理学》第十章所分析的），于是又玩弄调和折衷的老把戏，给了这样一个答案：“美不仅在物，亦不仅在心，它在心与物的关系上面。”如果话到此为止，我至今对于美还是这样想，还是认为要解决美的问题，必须达到主观与客观的统一。不过话并不是到此为止，接着我又说：

但这种关系并不如康德和一般人所想象的，在物为刺激，在心为感受；它是心借物的形象来表现情趣。世间并没有天生自在、俯拾即是的美，凡是美都要经过心灵的创造。……美就是情趣意象化或意象情趣化时心中所觉到的“恰好”的快感。^①

我原来要说明的是“美在心与物的关系”上面，而我所实际说明的是：“凡是美都要经过心灵的创造”，与物无关。既然一个形象能恰好表现一种情趣就算是美，既然“形象表现情趣”又恰是直觉的定义，那么，美毕竟还是在直觉，还是在心，还是主观的了。我花了万余言，绕来绕去，终于没有跳出克罗齐的主观唯心论的掌心！

美的问题之所以重要，因为对于美的看法就是文艺批评的根据。要承认美有客观标准，真正的文艺批评才有可能，否则就势必流于全凭主观印象，成为所谓“印象主义”的批评。在《谈美》里，我对印象派批评作过这样的介绍：

法朗士说过，“……凡是真批评家都只叙述他的灵魂在杰作中的冒险”。这是印象派批评家的信条。他们反对“法官”式的批评，因为“法官”式的批评相信美丑有普遍的标准，印象派则主张各人应以自己的嗜好为标准。……他们也反对“舌人”式的批评，因为“舌人”式的批评是科学的，客观的，印象派则以为批评应该是艺术的，主观的。^②

^① 《文艺心理学》，《文集》第一卷，第一五三页。

^② 《文集》第一卷，第四八一页。

接着这段话，我作了这样的自白：

印象派的批评可以说是“欣赏的批评”。就我个人说，我是倾向这一派的。^①

在别的地方我又跟着克罗齐的美国信徒斯宾干吹嘘所谓“创造的批评”，其实这还是根据克罗齐的直觉说，把创造、欣赏和批评三件事都等同起来，在实质上和印象派批评并没有什么分别。这种印象派批评是与主观唯心论分不开的，它只能导致文艺领域的无政府状态，而且让读者单凭个人的好恶对文艺作家和作品作些任意的歪曲，如我过去所写的一些批评文章那样。

总观以上所说，我的文艺思想是反现实主义的。主观唯心论根本否定了客观现实世界，谈到艺术，当然不会把它看作反映现实的产物，这是用不着多说的。我对现实主义（我把它叫做“写实主义”）一再加以歪曲和诬蔑，把它和自然主义等同起来，讥消它是“依样画葫芦”，不分自然美与艺术美，说什么“一般写实派作者的弊病在把距离摆得太近，甚至于完全失去距离”。原来我强调艺术与现实人生的距离，目的之一就在反对现实主义。我又援引福楼拜的“写实主义与我毫不相干”这句话，来否定现实主义作家真正是现实主义的。

由于我强调艺术的直觉性，否认艺术中有抽象思维，我也就否定了典型（我把它叫做“类型”），以为典型是古典主义的花样，现在已经过时了，近代艺术家（包括现实主义者在内）都不讲究什

^① 《文集》第一卷，第四八二页。

么典型了，

近代艺术所着重的不是类型而是个性。在近代学者看，类型是科学和哲学对于具体事物加以抽象化的结果，实际上并不存在。艺术的使命在创造具体的形象，具体的形象都要有很明显的个性。一个模样可以套上一切人物时，就不能很精妥地适用于任何个别的人物。……在文艺趣味方面，人类心灵欢喜到精深微妙的境界去探险，从前人的类型和普遍性已经不能引人入胜了。①

很显然，我不懂得典型与个性的辩证的统一，但是主要问题还不在此而在于我根本否定了典型。这一方面是我的主观唯心论的直觉说所必然导致的结论，一方面也反映出资产阶级颓废派艺术的风气。颓废派不仅呐喊发挥“个性”，而且信任一霎时的飘忽无常的感觉。用诗人维尼的话来说：“爱你永世不能再见的东西。”这种风气反映出资产阶级社会没落期文化思想上反理性的总的倾向。我之所以反对现实主义与否定典型，也是跟着这个反理性的总的倾向一起走的。我所谓“精深微妙的境界”，指的是法国象征派和英国近代派的诗以及普鲁斯特和乔伊斯等人写的“意识流”的小说。这些都是典型和颓废主义的文艺，和现实主义文艺处于敌对地位的。

德国唯心主义哲学的产生和发展本来是有政治作用的，它一方面是针对十八世纪启蒙运动和法国资产阶级所代表的唯物的民

① 《文艺心理学》，《文集》第一卷，第一三八至一三九页。

主的信任理性的思想而加以攻击；一方面是要维护原居统治地位的封建秩序和基督教神权信仰。所以它从一开始就具有反革命、反人民的性质。唯心主义美学自然也是如此。现在我想就我的文艺思想的反人民的方面进行一下批判。

马克思列宁主义的美学教导我们说，艺术是一种社会现象。就本质来说，它是以艺术形象反映现实的一种特殊的意识形态或社会上层建筑，一方面与经济基础，一方面与其他形式的上层建筑如哲学、伦理、政治观点等等，都是密切相关的；从作用说，艺术家是“人类灵魂的工程师”，艺术对教育人民与进行革命斗争都是有力的武器，它不但要反映现实，而且要改造现实。从马克思列宁主义美学的这些基本原则来看我的主观唯心论的美学，就可以看出我的思想是违背马克思列宁主义的。

从开始注意到文艺问题，我就根本没有从社会着眼，我的对象始终是个人的创造或欣赏活动。艺术对于我只是个人情感的表现。尽管我在《文艺心理学》里花了两章的篇幅去讨论文艺与道德的关系，而且肯定了它们的关系的存在，但是在我所有的论著里，我的基本论调是把艺术看成超社会、超政治、超道德的。这表现在对各种问题的处理上。首先是关于艺术的起源。艺术起源于劳动生产，过去资产阶级美学家也有提到过的。我知道有这个学说，却把它抛开，因为作为剥削阶级的代表，我对生产劳动是鄙视的，当然不会把劳动和高贵的艺术联在一起。我采用的是游戏说，认为艺术和游戏一样，“都是为着享受幻想世界的情趣和创造幻想世界的快慰。”^①这种游戏说强调个人的享乐，宣扬为逃避现实而虚构的幻想世界，解除了艺术的严肃使命和服从客观

① 《文艺心理学》，《文集》第一卷，第一九一页。

规律的必要性。这是完全符合颓废主义文艺倾向的。其次是关于艺术的创造。我看不到世界观和阶级意识的作用，也看不到现实生活的影响，只谈什么“天才”与“灵感”，并且把弗洛伊德的“潜意识”看成艺术创造的一种动因。这种“潜意识”说特别强调反社会、反理性的原始兽性的力量，把艺术看成原始兽性力量冲破或逃开社会文化的制约力量所得的结果。这种思想是与尼采的反理性主义有密切渊源的。

在文艺为谁服务的问题上，我的态度更是反人民的。对于这个问题，列宁在对蔡特金的谈话里明确地指示过：

艺术是属于人民的。它必须深深地植根于广大的劳动群众之中。它应当为这些群众所理解和喜爱。它应当把这些群众的情感、思想和意志结合起来，唤起群众。它应当唤醒群众中的艺术家，使他们得到发展。^①

毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》里也谆谆教导我们，文艺要为工农兵服务，要在普及的基础上提高。这都是站在人民大众的立场来看文艺，而且深信人民大众的智慧不但可以欣赏优美的文艺，而且他们的生活也是文艺的真正源泉。我的论调却正与此相反：

文艺所表现的固然有大部分是人人同见同感的，也有一部分是一般人所不常见到、不常感到的。这一般人所不常见到、不常感到的一部分往往是最有趣味的一部分。^②

① 转引自《苏联文学艺术论文集》第二五七页。

② 《谈学文艺的甘苦》。

“天下之口有同嗜”，——但是也有例外。……关于文艺的嗜好，“例外”也并不可一笔勾销。在济慈未死以前，嗜好他的诗的人是例外，在象征主义闹得很衰烈时，真正嗜好马拉梅的诗的人还是例外，我相信现在真正欢喜艾略特的人恐怕也得列在例外。这些“例外”的人常自居“优选者”（注：原文用了一个法文字 *élite*）之列，而实际上他们也往往真是优选者。^①

这番话不仅否定了人民大众对于文艺的欣赏力，而且肯定了只有少数“优选者”所爱好的东西才是好的东西。过去我所隶属的那个封建统治阶级垄断了文化知识，剥夺了一般人民的提高文化修养的机会，认为人民生来与文化修养无缘。我所理解的文艺对象只是知识分子，而且只是知识分子中的“优选者”。这种荒谬的看法到了我受到英法资产阶级所谓“象征派”和“近代派”的影响之后，又变本加厉了。我甚至附和劳伦斯的“为我自己而艺术”那句腐朽的口号^②，并且说，“最上乘的文章都是自言自语”，“真正的艺术家都是自言自语者”。^③把文艺和社会的血肉关联割断，否定了文艺对于人民的感染力，就势必导致文艺于灭亡。这就是现代资产阶级各色各样的诗歌和绘画所走的道路，而我正是宣传我们的文艺也应该朝着这条灭亡的道路走。

艺术对于我所谓的“优选者”究竟该起什么作用呢？在这问

① 《谈趣味》，《文集》第二卷，第四八五页。

② 《文艺心理学》，《文集》第一卷，第一二九页。

③ 《论小品文》，《袁实文钞》第一九九页。

题上我的错误态度是很突出的。我很早就接触到厨川白村的论调，认为艺术只是“苦闷的象征”，它的作用只在帮助苦闷的个人逃避现实：

现实是有限制的，不能容人尽量自由活动。人不安于此，于是有种种苦闷厌倦。要消遣这种苦闷厌倦，人于是自架空中楼阁。苦闷起于人生对于“有限”的不满，幻想就是人生对于“无限”的追求。游戏和文艺就是幻想的结果。他们的功用都在帮助人摆脱实在的世界的锁链，跳出到可能的世界中去避风息凉。^①

这种逃避现实的思想在没落的资产阶级知识分子中是很普遍的，它就是颓废主义的核心。上面一段引文看来虽是荒唐，却至今仍符合资产阶级文艺大部分的实际。我从各方面受到了这种腐朽思想的侵蚀，但是主要的来源是尼采的《悲剧的诞生》。我对尼采的学说作过这样的介绍：

他说宇宙全是罪孽，人生全是苦痛。如从道德观点去看它们，它们就简直应该毁灭；但是如从艺术观点去看，这罪恶贯盈的世界和人生实在是一幅惊心动魄的庄严灿烂的图画。在他看，一切艺术，尤其是古希腊的悲剧，就是苦于道德观的日暮途穷，把世界翻成艺术的意象，来解救苦恼。

这就无异于说，艺术是要用别人的苦痛来替自己寻开心，它的功

① 《谈美》，《文集》第一卷，第四九九页。

② 《文艺心理学》，《文集》第一卷，第一〇九页。

用就在给少数“优选者”以“隔岸观火”的“乐趣”。从尼采的酒神与日神两种精神的说法，我推演出所谓“演戏的与看戏的”两种人生理想，说自古以来大哲学家和大诗人如柏拉图、庄子、但丁等等都不在“行动”中而在“观照”中实现人生的最高目的，所以“看戏的”人生理想比“演戏的”人生理想要高一等。我自己不揣冒昧，也自居于“看戏的”之列。过去有所谓“玩世”的话，这种态度大概也就是“玩世”吧，因为它不仅把文艺看成精神上的鸦片，而且把整个世界、整个人生，都看成聊供玩赏的儿戏。这种颓废态度有它的阶级根源，它充分暴露了剥削阶级的残酷的剥削意识与垂死期的无可如何的悲观情绪，同时，它也反映出国民党反动统治下的社会黑暗与精神的瓦解。

既然否定了人民大众接受文艺的能力，既然对于文艺又抱着这种极端颓废的态度，我就当然要否定文艺的宣传教育作用了，我在这问题上态度还是矛盾的。我一方面承认文艺可以发生深广的影响，一方面又反对作者有意识地去发生这种影响。以为利用文艺作宣传的工具，就不合直觉原则，就破坏了艺术独立的尊严。我把“口号教条”的文学列入“低级趣味”，说“文艺自有它的生存理由，不是任何其他活动的奴隶”。换句话说，我们还是要“为文艺而文艺”。接着我下了这样武断的结论：

从美学看，创作和欣赏都是聚精会神的事，顾到教训就顾不到艺术，顾到艺术就顾不到教训。从史实看，大文艺家的作品尽管可以发生极深刻的教训作用，可是他们自己在创造作品时，大半并不存心要教训人；存心要教训人的作品大半没有多大艺术价值。①

① 《谈文学》，《文集》第二卷，第二六六页。

“美学”且不说，“史实”可就很奇怪。在写这篇文章的时候，我对于古典作品也已有二十多年的涉猎。我所钦佩的希腊史诗和悲剧，但丁、塞万提斯、莫里哀、托尔斯泰那一长串的名著“并不存心要教训人”，究竟是在做什么呢？这只能有两个解释，不是我对于文艺完全是个瞎子，就是为着挽救“理论”，存心说欺骗话。“史实”是很容易捏造的，在另一个地方我又捏造了这样一个“史实”：

法国大革命时代当局要利用文艺宣传平等、自由，结果是文艺衰落。以近代最伟大的骚动和改革做背景，而没有产生一种伟大的文艺作品，实在是一件可诧异惋惜的事。^①

这样轻轻一笔就把恩格斯所称赞的巴尔扎克腰斩了。写上面一段文章时我也已读过雨果的一些作品，特别是《九三年》，下笔时就没有把它放在眼里。

我对于文艺宣传，何以这样深恶痛疾呢？它与我的美学理论不相容，这固然是一个原因。但是主要的原因在于当时我国已有革命文学这一个事实。在中国共产党的领导之下，左联作家们已经提出“革命文学”、“普罗文学”等口号，开始在文艺作品中揭露反动统治的丑恶，灌输无产阶级革命的思想。由于早就站在反动文学方面，我对于当时进步文学作品，采取了盲目的深闭固拒的态度，一律不读，所以完全隔膜。但是空气究竟变了，作为没落的剥削阶级的一个代表，我隐约嗅出一种大不利于自己阶级的氣息，为了要保卫我多年积蓄的那一套腐朽的家当，于是以蠡

^① 《文艺心理学》，《文集》第一卷，第一一九页。

臂当车的气概，去抵抗革命文学的潮流。反对拿文艺作宣传工具的那番话就是向左联作家们发出的一支冷箭。我从来没有反躬自问，别人既然不该拿文艺作宣传工具，我自己写了那么多的文章，究竟所为何事呢？自从提笔写文章的时候起，我就已用文艺参加了阶级斗争，起初还只是自发的，而后来竟是自觉的。到了我主编《文学杂志》的时期，我和所谓“京派”的文人有组织、有计划地建立一个阵地，来和我们称之为“海派”的进步的革命的文学对立。我在发刊词里高唱“君子风度”和“公平交易”，同时就在这个面具下，向进步的文学发起进攻。我的话语就更露骨了：

中国旧有的“文以载道”这个传统的观念很奇怪地在一般自命为“前进”的作家的手里安然复活着。文艺据说是“为大众”，“为革命”，“为阶级意识”。……我们用不着喊“铲除”或是“打倒”，没有根的学说不打终会自倒，有根的学说，你就喊“打倒”，也是徒然。我们用不着空谈什么“联合战线”，冲突斗争是思想生发的所必需的刺激剂。

文艺“为革命”，在我看来仿佛是个奇谈。文艺“反革命”是不是奇谈呢？一点也不是奇谈，这番话除了反对当时的革命运动之外，不能有其他意义。我所鼓吹的那套美学是在文艺与政治之间画了一条严格的界线的。在很长的时期内，我替自己造成了一个幻想，以为自己实在是“超政治的”，并且觉得自己是“清高”的。但是客观事实的发展就把我自己作了一个活生生的例子，对这种幻想和我所鼓吹的那套美学，给了一个强烈的讽刺与无情的否定。到了抗战中期，我终于以自许“清高”的“超政治”的

高唱“思想自由”的号手，投靠到我一向厌恶而且一度反对的国民党反动统治那边去，拿我的一点文艺知识，辛辛苦苦地为它服务。当时我在国民党反动宣传的蒙蔽之下，深信蒋介石是抗日的而共产党反而是破坏抗日的，这是转变的近因。但是当时身居蒋管区而没有象我一样受蒙蔽的还是大有人在，这就足见我的转变并不是什么转变，而是原来思想的进一步发展。由我所鼓吹的那一套文艺理论进而与革命文艺对立作敌，再由与革命文艺对立作敌进而依靠国民党反动统治，这都是势所必然的发展。

从我发表《谈美》、《文艺心理学》之类论著的时候起，革命文学已经开始以飓风扫落叶的声势席卷全国；我对它所进行的斗争只是“蚍蜉撼大树”，不能直接发生任何阻挠的影响。但是这并不等于说，我的文艺思想对人民革命事业没有起危害的作用。在抗日战争爆发前后大约有十年的期间，我的一些论著在市场上是很畅销的。从我所得到的读者来信看，青年人受过我迷惑的特别多。那是反动统治最猖獗的时期，中华民族最危急的时期，也是革命斗争最尖锐的时期，一般没有认清出路的青年都处在极端徬徨苦闷的状态中，而我的一些论著正打中他们的要害，成为他们“解脱苦闷”的方剂，他们也就跟着我逃避现实，“避风息凉”去了。这就打消了他们对于国家民族光明前途的信心，麻痹了他们革命斗争的意志，对反动统治起了“安定人心”的作用，因而对人民革命事业造成了很大的危害。我的文艺活动客观上有利于反动统治的所谓“文化围剿”。

解放以来，由于党和政府对于我不断地关怀和教育，我有机会参加了一系列的运动和学习，才逐渐认识到自己过去思想的反动性。关于美学方面，我又得到蔡仪诸同志的善意的批评，加上近来对于马克思列宁主义的文艺理论的初步学习，我自信基本上

已经从腐朽思想的泥淖中拔了出来。对于美学上一些个别问题，我至今认识还是模糊的，我愿意对它们继续探讨。

（原载《文艺报》1956年6月第十二期）

美学怎样才能既是唯物的 又是辩证的

——评蔡仪同志的美学观点

黄药眠批判我的美学观点的文章——《论食利者的美学》——是在我自我批判的文章之后发表的。在发表之前，他曾经把在北京师范大学科学讨论会上所提出的论文——也就是后来在《文艺报》发表的那篇——给我看过。我通过《文艺报》编辑康濯同志表示我基本上接受他的批评，并且提出了一些意见。我指出他对于“移情”、“忘我”、“灵感”等问题的看法和我过去的看法没有多大分别，指出在他的美学里“联想”占了很重要的地位，似乎用“形象的联想”代替了“形象的直觉”，并且表示我觉得他对于“美在心或在物”、美与美感的关系以及形象思维与抽象思维的分别和关系等问题没有说得很清楚，希望他进一步在这些问题上多给我一些帮助。但是黄药眠对于我提的意见和问题根本没有理睬，把在北京师范大学提出的论文原封不动地发表在《文艺报》上。因此，我觉得对于黄药眠来说，他自己的美学观点所存在的一些问题没有得到解决。当时我还觉得他的美学观点基本上是唯物的，尽管有些迹象(如上文所提的)使我有些怀

疑。这就说明了我对于唯心主义美学的鉴别力还是很差的。

现在读到蔡仪同志的《评〈论食利者的美学〉》这篇文章，我觉得我过去对黄药眠的美学观点的问题得到了一些解决。蔡仪同志用很谨严周密的分析，指出了黄药眠要用唯物主义的原则来解决美学问题的主观意图和他的主观唯心主义的基本论点之间是有矛盾的。就蔡仪同志对于黄药眠的批评来说，我基本上是同意的；就蔡仪同志在批评中所表现出的他自己的美学观点来说，我觉得还有些问题尚待进一步探讨。由于他自己的美学观点还有问题，他对于黄药眠强调主观作用的一方面的批评也有些过偏。他这篇文章是很富于启发性的，使我进一步认识到美学的困难：在美学上划清唯心与唯物的界限已经不是一件容易事，即使唯心与唯物的界限果然划清了，也还不等于说就已解决了美学问题。比如说，蔡仪同志的美学观点无疑地是企图走唯物方向的，但是我不认为他的说法解决了美学的基本问题。我想趁这个机会很简单扼要地说明我对于他的说法所感到的困难，趁便也提出我的一点试探性的解决困难的办法，希望可以引起进一步的建设性的讨论。

蔡仪同志的基本观点可以从全文，特别是从下列两段话里看出：

我并不否认人有借物抒情的心理及事实，但是既然否认物本身的特点，那么被人用以抒情的物的形象，从抒情的主体来说，他所见的形象基本是自己的情趣的幻影，从客观的物来说，他所见的形象基本上不是真正的物的形象。所谓“情人眼里出西施”，这“西施”就并不是真正的西施。所以一片自然风景决不是“一种心境”。同样，梅花的形象也不是什么人的性格的象征。“物的形象”是不依赖于鉴赏的

人而存在的，物的形象的美也是不依赖于鉴赏的人而存在的……

自然我们也承认人之所以认为某一对象的美，是和他的生活经验，当时的心境及他的思想倾向等有关系。但是对象的美如果没有它本身的原因，只是决定于人的主观，所谓“美学评价”，也没有客观的标准，只有主观的根据，那么美的评价也就只能因人的主观而异，既无是非之分，也无正误之别。……实质上也就是美的完全否定，是美学上的虚无主义。

我们可以把蔡仪同志的美学观点归纳成为三个要点：

一、美与美感是对立的，美是客观存在，在于客观事物本身的法则，是第一性的，美感是主观认识，是第二性的，美可以引起美感，但是美感不能影响美，物的形象的美是不依赖于鉴赏的人而存在的。

二、美的理想、生活经验、心境、思想倾向等等都是主观的，和“人之所以认为某一对象的美”的关系，这就是说，与美感有关，与美无关。人可以借物的形象来抒情，但是这种形象是人自己的情趣（按：情趣是由美的理想、生活经验、思想倾向等等产生的）的幻影，不是真正的物的形象。物的形象是不依赖于鉴赏的人而存在的。

三、承认事物的美有它本身的原因，美的评价才有客观的标准，才有是非之分。

必须承认，这个看法比我过去的“纯粹的主观唯心论”和黄药眠的“不纯粹的主观唯心论”都较接近于真理，因为它企图把马克思列宁主义的反映论作为美学的基础，走唯物的路向。但是

也必须指出，这个看法离真理究竟还很远，因为蔡仪同志只抓住了“存在决定意识”一点，没有足够重视“意识也可以影响存在”，没有足够地估计世界观、阶级意识等等对于审美与艺术创造的作用，没有足够地体会马克思在《政治经济学批判》里把“美感的”（在一般译本中作“艺术的”）形式和法律、政治、宗教等并列为社会意识形态时所暗示的一个真理：美感和艺术不仅是自然现象，而有它的社会性，所以它的活动不同于自然科学的活动。因此，蔡仪同志在企图运用马克思列宁主义的过程中有时不免是片面的，机械的，教条的，虽然是谨守唯物的路向，却不是辩证的。

蔡仪同志的美学观点的毛病究竟在哪里呢？

首先他没有认清美感的对象，没有在“物”与“物的形象”之中见出分别，没有认出美感的对象是“物的形象”而不是“物”本身。“物的形象”是“物”在人的既定的主观条件（如意识形态、情趣等）的影响下反映于人的意识的结果，所以只是一种知识形式。在这个反映的关系上，物是第一性的，物的形象是第二性的。但是这“物的形象”在形成之中就成了认识的对象，就其为对象来说，它也可以叫做“物”，不过这个“物”（姑简称物乙）不同于原来产生形象的那个“物”（姑简称物甲），物甲是自然物，物乙是自然物的客观条件加上人的主观条件的影响而产生的，所以已经不纯是自然物，而是夹杂着人的主观成分之物，换句话说，已经是社会的物了。美感的对象不是自然物而是作为物的形象的社会的物。美学所研究的也只是这个社会的物如何产生，具有什么性质和价值，发生什么作用；至于自然物（社会现象在未成为艺术形象时，也可以看作自然物）则是科学的对象。依据这个看法，美感的或艺术的反映形式与一般知识或科学的反映形式，

艺术地掌握世界与科学地掌握世界，举例来说，认识“花是美的”与认识“花是红的”，这中间有一个本质的分别：科学在反映外物界的过程中，主观条件不起什么作用，或是只起很小的作用，它基本上是客观的；美感在反映外物界的过程中，主观条件却起很大的甚至是决定性的作用，它是主观与客观的统一，自然性与社会性的统一。举例来说，时代、民族、社会形态、阶级以及文化修养的差别不大能影响一个人对于“花是红的”的认识，却很能影响一个人对于“花是美的”的认识。拉丁文有句成语说，“谈到趣味(指的是审美力)无争辩”，在审美方面的个别差异是必须承认的，其所以有差异，就因为它里面夹杂有种种主观的成分，不象自然物那么单纯是客观的。

蔡仪同志的基本毛病就在没有足够地重视这里所说的分别，把自然“物”和经过美感反映之后的“物的形象”混为一事，从“物不依赖于认识的人而存在”这个正确的原则推演到“物的形象不依赖于鉴赏的人而存在”这个错误的结论。因此，他把艺术地掌握世界与科学地掌握世界，把认识“花是美的”与认识“花是红的”，看成毫无分别。美只是自然物的一个属性，犹如红是花的一个属性一样，完全是客观的，与主观成分毫无关系。这样一来，他剥夺了美的主观性，也就剥夺了美的社会性。(注：蔡仪同志过去认为“美”这个“物的属性”就是事物的“常态”，后来他似乎放弃了“常态”说，也不大谈“物的属性”了。但是从他这篇文章看来，他的基本主张并没有变更。美既只在物，它不能是物的本体，就只能是物的属性。)

假如黄药眠的毛病是如蔡仪所说的，“文字上说艺术的美主要的是在于它能够真实地反映出客观事物的本质和规律，理论实质上认为艺术的形象根本是主观的思想、感情、理想的表现”，

蔡仪同志自己的毛病就恰好翻了一个跟头，文字上承认思想、感情、世界观、阶级意识等主观成分对于美感的作用，理论实质却把这些主观成分一笔勾销了。谈到这些主观成分的作用时，他一则说“自然我们也承认”，再则说“我并不否认”，三则说“这是毫无问题的”，话就到此为止，没有作进一步的分析，足见他对这些主观成分并不重视，而从他的理论实质看来，他也不能重视这些。他既然认为“物的形象是不依赖于鉴赏的人而存在的，物的形象的美也是不依赖于鉴赏的人而存在的”，而思想、感情、世界观、阶级意识等等主观成分正是“鉴赏的人”那方面的事，当然的结论就是“物的形象”和“物的形象的美”也就都不依赖于什么思想、感情、世界观、阶级意识等等主观的东西了。换句话说，美纯粹是客观存在，美学对于美的问题也就可以象自然科学对于物的属性和规律的问题一样，纯粹地根据客观现象来解决，用不着把思想、感情、世界观、阶级意识这一类主观的东西拉进来。还不仅如此，人在这些主观的条件影响之下在外物界所见到的形象，依蔡仪同志说，“是自己情趣的幻影”，“基本上不是真正的物的形象”。这里所谓“情趣”，我想可以说就是生活经验和思想倾向(世界观、阶级意识)所产生的。那么，依蔡仪同志的逻辑推论下去，为着免除“幻影”，为着看到“真正的物的形象”，就须把生活经验和思想倾向(世界观、阶级意识)之类东西一齐抛开，因为依据世界观和阶级意识等等所见到的物的形象一律是“幻影”，不是“真正的物的形象”。这就不但要推翻“文艺反映阶级意识”的原则，还要推翻“文艺反映现实”的现实主义的基本原则了。从此可见，蔡仪由于片面地、机械地、教条地运用马克思列宁主义，结果便只会走到反马克思列宁主义的道路上去。

现在我们可以进一步分析蔡仪同志对于美的看法。美究竟是什么？蔡仪同志回答说：它是“不依赖于鉴赏的人而存在的”。这鉴赏的“人”，据马克思说，就是“社会关系的总和”，所以蔡仪这句话的意思就等于说，美不依赖于社会关系而存在，美是可以超时代、民族、社会形态、阶级、文化修养等等而存在的。说得更具体一点，一件美的事物对于时代、民族、社会形态、阶级、文化修养不同的无数人可能产生无数不同性质和程度的美的评价或美感，据蔡仪同志的理论推下去，美感不能影响美，美感尽管是千变万化的，而美却是一成不变的，永远是客观存在的。这就无异于说，这无数不同的人都没有见到那美的全体，至多每人只能见到它的一丝一毫，这种理论实质上是什么呢？就其把美这个客观存在看作不是人所能完全认识的对象来说，它是把康德式的不可知论应用到美学里面来；就其把美看作是脱离无数人的美感而超然独立的一种绝对概念来说，它基本上就是柏拉图式的客观唯心论。从此可见，蔡仪同志由于片面地、机械地、教条地运用马克思列宁主义，结果便只会走到唯心主义的道路上去。

问题的关键在于美与美感的关系。美是引起美感的，这个事实大概没有人会否认。美感能否影响美呢？蔡仪同志的答案是否定的。我知道这是个危险地带，弄得不好就会落到唯心主义的泥淖里去。一谈到主观与客观的关系时，人们对于主观的东西总是掩鼻而过之，大概也是存着这种戒心。但是主观作用的存在也还是一个客观的事实。我总觉得美感不能影响美的说法有些不圆满。第一，美感受时代、民族、社会形态、阶级、文化修养的影响而千变万化，美却一成不变，不受这些因素的影响。这种看法如上段所分析的，会导致客观唯心论与不可知论。其次，美感的对象既是物的形象，而物的形象如上文所分析的，是主观与客观的统

一，一方面由物的客观条件决定，一方面也受人的主观条件的影响，现在却说这物的形象的美纯粹是客观的，丝毫没有主观的成分，好象儿子是父母两人生成的，只许遗传下父或母一方面的性格。第三，马克思主义教导我们说，存在决定意识，而意识也可以影响存在，现在却说在美感范围内，只有存在决定意识，没有意识影响存在，这也象有些奇怪。总之，这是个难问题，却也是个极端重要的问题，解决这个问题应该是今后建立新美学的努力方向之一，现在还不是下最后结论的时候。

我现在的想法，是倾向于承认美感能影响美的。美感怎样影响美呢？这里我们须回到上文所分析的“物”（物甲）与“物的形象”（物乙）的分别。物甲是自然存在的，纯粹客观的，它具有某些条件可以产生美的形象（物乙）。这物乙之所以产生，却不单靠物甲的客观条件，还须加上人的主观条件的影响，所以是主观与客观的统一。人的主观意识不能影响物甲的客观存在，犹如认识到红色的意识不能影响红色的存在。这是确凿不可移的。蔡仪同志的理论根据就在此。但是我们已经分析过，美感的对象并不是这个物甲而是物乙。所以目前的问题不是美感能否影响物甲而是它能否影响物乙，物乙本来有一半是由主观条件造成的，所谓美感能影响物乙正是说主观条件可以影响物乙。同一物甲在不同的人的主观条件之下可以产生不同形式的物乙，这就说明了不同的人的美感能力可以影响到物乙的形成，可以使物甲的客观条件之中某些起作用，某些不起作用，某些起百分之八十的作用，某些只起百分之二十的作用。美是对于物乙的评价，也可以说就是物乙的属性。美感能影响物乙的形成，就是在这个意义上，我们说美感能影响美。我之所以作如此想法，是由于体会马克思在《经济学—哲学手稿》里论美感的发展时所说的一句话而得到的

启发。这句话是：“最美的音乐对于不能欣赏的耳朵就没有意义，就不是对象。”我想马克思这里所说的“不是对象”并不是要取消最美的音乐(物甲)的存在，而只是说这最美的音乐(物甲)对于不能欣赏音乐的耳(主观条件的差异)不能产生美的形象(物乙)。也就是说，由于不能欣赏音乐的耳朵的主观条件(美感能力)不够，最美的音乐之所以能产生美的形象的客观条件不能发生作用，就不能产生美的形象(物乙)。此外，我从马克思的这段话里还体会到美感发展与美的发展的关系。美感是一种社会的现象，它是要随着社会发展而发展的，在美感力日渐精锐化的过程中，事物的美不但在范围上而且在程度上都日渐丰富和提高起来。任何一门艺术的历史都可以证明这个道理。姑拿音乐为例，从原始人的敲棒击缶到现代的交响乐，音乐的美是日渐在发展着。这音乐美的发展一方面固然由于物质条件和技巧的发展，一方面也由于音乐的耳朵(即审美力)日渐在发展，对于音乐日渐提出更高的要求，同时也日渐依据改进了的客观条件，创造出更高的形象。这就是说，在历史过程中，美感能影响美。

我之所以提到美感与美的发展问题，不仅要说明美感能影响美，还要以此为据，进一步讨论蔡仪同志所提出的美的客观标准问题。依蔡仪同志的理论，承认事物的美有它的本身原因，美的评价才有客观的标准，才有是非之分。我对于这个看法有几点意见。第一，他之所谓“美”，如上文所分析，是一个绝对概念，不是任何人凭借美感所能完全达到的，这就是说，它是一个未知数，未知数是不能作为尺度来衡量事物的。其次，如果这个纯粹是客观的美是可以分析为若干类美的客观法则的，那么，蔡仪同志应该记得，从古希腊以来，人们就一直在寻求这种美的客观法则，最显著的尝试是近代所谓“实验美学”(例如对“黄金分割”

的试验)以及现在在美国流行的所谓“美感测量”。这种尝试是注定要失败的,因为它忽视了美感是夹杂许多主观成分的社会现象,单从客观方面作“实验”、“测量”是不能得到圆满结果的。在方法上它是形而上学的,不是统观全面的。纵使这种“实验”和“测量”能得到一些零碎的片面的客观法则,如果以为凭这些法则就可以审美或是创造艺术,那就只能说是形式主义。这番话并非否定美的客观法则,只是说,这种客观法则不是单从物的属性上可以找到的,同时也要顾到人的主观方面的作用。第三,最后的也是最重要的一点,蔡仪同志不但把美看成一种绝对概念,而且也把审美的标准看作一种绝对标准。依他的理论,美是超于“欣赏的人”,超于时代、民族、社会形态、阶级以及文化修养而独立存在的,所以它不但是纯粹客观的,而且也是绝对的。这个看法有两个涵义:第一,美不变,只是美感在变;第二,把这“美”的客观法则作为绝对标准来衡量千变万化的美感,看它们是否符合这客观法则而判定其“是非”与“正误”。这个标准应该适用于原始人、现代人、中国人、希腊人、剥削阶级和被剥削阶级等等。应该指出,这种看法是违反上文所提到的发展原则的。问题不在蔡仪同志承认美感可发展,而在他否认美可随美感发展而发展。有此否认,美就成为历史上长途赛跑的终点指标,原始人跑了一段就停下来了,他们距离美还非常远,随着社会发展,人们跑得愈近于美,也许终于有一天,人们美感发展到了顶点了,于是就达到这美的终点指标。发展的观点就不容许有这么一个美的终点指标,发展的观点要求不但美感有进展,而且美也有进展,有无穷的进展;因此,发展的观点就不容许美有一个亘古常存、有放皆准的标准。当然,我们要承认现实主义的基本原则:艺术须反映现实。不过这里所说的“现实”应该包括自然物的客观情

• 49 •

况与审美人的主观情况两方面。这两种情况都随着社会发展而发展着。所以“艺术反映现实”这个基本原则的现实内容也是随着社会的发展而发展的，说一部艺术作品忠于现实，也只能是指忠于一定历史条件下的现实。我们不能根据对于社会主义时代现实的认识，去衡量奴隶社会时代艺术家们是否忠于这个社会主义时代的现实，而判定他们的作品美与不美。这样做，就是反历史主义。不同历史条件下的人民对于美往往有不同的要求，有不同的标准，此以为美的彼或以为不美。如某一历史条件下的人民发现一事物达到了他们的美的要求，符合了他们的美的标准，他们就说这事物美，我想这是理所当然的。他们应该有这种权利。如果依蔡仪同志的理论，说他们的美感还没有达到美的绝对标准，美就要成为神话中夸父所追的太阳了。依发展的观点看，不但美感是发展的，美是发展的，美的标准也是发展的。这三者的发展是互相联带的。蔡仪同志的美却是反发展观点的。

我对蔡仪同志的意见大致如此。有些问题还要另作专题讨论，这里只能约略涉及。我没有读到他的专门陈述自己美学观点的近著，只凭他这次批评黄药眠的文章所表现的美学观点作推论，可能对蔡仪同志有误解的地方。我极希望他能早日把他这些年来辛勤研究的结果写出较详明的著作来。我这篇文章的积极意义还不在于对蔡仪同志的批评，而在于批判了自己过去唯心美学思想之后，对于建立新的美学观点所作的初步尝试。我虚心地静待批评和讨论。

（原载1956年12月25日《人民日报》）

论美是客观与主观的统一

一 争论的焦点：美的客观性与主观性、自然性与社会性

过去一年里文艺界围绕着我过去的美学观点进行了批判和讨论，这对于我帮助是很大的。我从此进一步认识到主观唯心主义的基本出发点的错误，同时也更清楚地认识到美学的基本问题究竟是什么，参加讨论的人的意见有哪些分歧。现在还不是做总结的时候，但是回顾一下我们走过的路程以及在这段路程上所遇到的困难，对于进一步的探讨却是有益的。

我们美学界对美学上基本问题有哪些不同的意见呢？这里没有必要把已经发表的意见都加以复述，只须把几种可以说明问题的有代表性的意见比较一下。我在这里姑且选出四种：一、我过去的主观唯心主义的看法，二、蔡仪先生的看法，三、我现在的看法，四、李泽厚先生的看法。为了把抽象的道理说得具体一点，便于一般读者的了解，我想利用这些人大半都用过的一个例子，欣赏梅花的美。我们的问题是：这美是客观存在于梅花，作为它的一种自然属性呢？还是人见出梅花美，美是主观决定的呢？还

是这梅花的客观条件和人的主观条件配合起来，梅花才显得美呢？抑或梅花的美纯粹是个人的感觉，没有什么社会性呢？假如它有社会性，在什么意义上它有社会性呢？

一、先说我过去对这些问题所给的答案。按照我所追随的克罗齐的说法，我们对于梅花的认识分直觉和概念两个阶段。直觉是一切心理活动的基础，是一种极单纯的感性认识，它只见到梅花的个别的孤立的具体的形象。这直觉是对形象的掌握，就是美感经验，也就是艺术创造。在直觉到梅花的形象时，就已见到梅花的美。何以起这种直觉呢？据说一切直觉都是抒情的，我心中有某种情感需要梅花这个形象来表现。梅花这个形象就只有这么一点功用，它与功利打算、道德、政治、哲学等等都毫无关系，因为如果牵涉到这些事物上去，就要牵涉到概念或名理思考，而直觉是不带概念或名理思考的单纯的心理活动。总之，梅花本身的形象以及它的美都产生于直觉；美纯粹是主观的，既没有自然性，也没有社会性。关于这种主观唯心主义的美学观点，旁人和我自己都进行过批判，这里且不复述，读者可参看《美学问题讨论集》。

二、蔡仪的看法见于他的《新美学》、《评〈论食利者的美学〉》（1956年12月1日《人民日报》）以及《论美学上的唯物主义与唯心主义的根本分歧》（1956年北京大学人文科学学报第四期）等文。我们仍举梅花为例来说明他的看法。梅花这个物是第一性的，美是这个物的一个属性，所以也是第一性的。梅花的“形象是不依赖于鉴赏的人而存在的”，梅花的美也是不依赖于鉴赏的人而存在的”。“承认美是客观的，承认客观事物的美，承认美的观念是客观事物的美的反映，就是和唯物主义一致的，而这种论点就是唯物主义美学的根本论

点”。①依这个看法梅，花本身已有美，这美引起我们的美的观念。我们所觉得梅花的美就是梅花本身的美的反映，和我们的主观意识无关，正如我们所见到的梅花的红就是梅花本身的红的反映一样。至于“美的本质”则是“事物的典型性，就是个别中显现着种类一般”②。这就是说，个别的梅花之所以美，是由于它显现了梅花这种植物的一般性质。依逻辑来推论，每个个别事物都必然要显现它的种类一般性，梅花不显现梅花种类的一般性，就不能称为梅花。既然显现了种类一般性就算美，世间不可能有任何事物不显现它的种类一般性，那么，世间也就不可能有任何事物不美了。可见蔡仪在这一点上是自相矛盾的。他仿佛又认为每一类事物只有一个典型，单有这一个典型才能显现它的种类一般性。依此，这个典型以外同种类的其他事物就全不可能美了。无论照哪一种说法，这都不但是对“典型”的曲解，尤其是对“美的本质”的曲解。蔡仪所了解的“美”，纯粹是客观的，即纯粹是自然性的，没有丝毫的主观性，也没有丝毫的社会性。对于美没有社会性这一点他在《论美学上的唯物主义与唯心主义的根本分歧》中是说得很明确的。

至于美感及美的观念只是社会的人才有的，也是在社会生活基础上形成的，这没有问题。但是这只能说明美感及美的观念受社会生活的制约，并不能说美感的对象一定是社会的，或美的观念内容一定是社会的。

“美感的对象不一定是社会的”，这句话的意思只能指“它可能

① 上引均见《论美学上的唯物主义与唯心主义的根本分歧》。

② 《新美学》第六八页，群益书店1949年版。

只是自然的”，这就抹煞了自然物作为人的认识和实践对象的社会意义。“美的观念内容不一定是社会的”，这句话的意思只能指“它可能只是自然的”，也就是他所说的自然物的种类一般性。照这样说，至少是他所谓“自然物的美”不反映社会生活基础，也就是说，它与意识形态或上层建筑毫无关系。这个看法不但割裂了“自然美”与“社会美”（详见第三节），而且否定了“艺术是一种意识形态”这个马克思主义关于文艺的基本原则，因为美是文艺的特性，美既不是意识形态性的，文艺也就当然不是意识形态了。

三、从上文的分析看，我自己过去的主观唯心主义单承认美的主观性，蔡仪的机械唯物主义单承认美的客观性，都不能解决“美是什么”这个美学上的基本问题，或者说，所给的答案都基本上是错误的。我看到美学讨论遇到了难关，所以在《美学怎样才能既是唯物的又是辩证的》一文里，提出了“一点试探性的解决困难的办法”。我的基本论点在于区分自然形态的“物”和社会意识形态的“物的形象”，也就是区分“美的条件”和“美”。这个基本论点的根据是“文艺是一种意识形态或上层建筑”这个马克思主义关于文艺的基本原则。下文对这点还须详加说明，现在再就梅花的例子来说明一下。梅花这个自然物是客观存在的，通过感觉，人对梅花的模样得到一种感觉印象（还不是形象），这种感觉印象在人的主观意识中引起了美感活动或艺术加工，在这加工的过程中，人的意识形态起了作用。感觉印象的意识形态化就成为“物的形象”（不但反映自然物，而且也反映人的社会生活中的梅花形象）。这个形象就是艺术的形象，也就是“美”这个形容词所形容的对象。依我这个看法，美既有客观性，也有主观性；既有自然性，也有社会性；不过这里客观性与主观性是统一的。

自然性与社会性也是统一的。

这个看法我现在仍认为基本上是正确的。不过经过同志们的讨论，刺激了我作进一步的思考，使我对这个看法中的一些环节现在看得更明确一点。下文再逐步说明。

四、李泽厚的看法见于《论美感、美和艺术》（《哲学研究》1956年第五期）和《美的客观性和社会性》（1957年1月9日《人民日报》）两文。他的基本论点是美纯粹是客观的：

必须承认，美具有不依存于人类主观意识、情趣而独立存在的客观性质。美感和美的观念只是这一客观存在的反映、摹写。美是第一性的、基元的、客观的；美感是第二性的、派生的、主观的。承认或否认美的不依存于人类主观意识条件的客观性是唯物主义与唯心主义的分水岭。^①

这是和蔡仪一鼻孔出气的。可是他郑重地声明：“我们与蔡仪的分歧就在美的社会性的问题上。”“要真正解决美的客观存在问题，就不能否认而要去承认美的社会性。”从这一点上看，他的看法又象和我的看法相近了。可是他又认为所说的美“依存于社会的意识，社会的情趣，就仍然不是唯物主义”。依他看，“美的社会性……是属于社会存在的范畴，而不属于社会意识的范畴”。这个“社会存在”就是“自然物的社会性”。他的企图好象是用蔡仪所说的美的客观性来修正他认为我还保留着的美的纯主观性，又用我所说的社会性来修正他认为蔡仪看错了的美的客观世界的自然性。实际上他却修正了蔡仪所说的客观性，也修正

① 《论美感、美和艺术》。

了我所说的社会性。他修正了蔡仪所说的客观性，因为蔡仪所理解的美的客观世界是不依存于人类的客观存在，李泽厚所理解的美的客观世界是必依存于人类的客观存在，在人类社会未出现以前，事物就无所谓美。依他看，美的自然物(例如梅花)不但有自然性，而且更重要的是它有社会性。使人觉得梅花美的不是梅花的自然属性，如蔡仪所主张的，而是梅花的社会属性。他也修正了我所说的社会性，因为我所说的社会性就是社会意识形态性，是和物的自然性统一于物的形象(艺术品)里的，他所说的社会性是和自然性统一于自然物本身上。我所说的社会性是从社会意识形态来的，他所说的社会性是从据他说与自然物叠合的“社会存在”来的。以下是他在《论美感、美和艺术》一文中的话：

自然本身并不是美，美的自然是社会化的结果，也就是人的本质对象化的结果。自然的社会性是美的根源。一张风景片和一张科学的自然图片，尽管其描述的对象完全相同，但所以一则能唤起美感，一则不能，……正因为一则是反映和表现了对对象的社会性，而一则只是反映了对对象的自然属性的缘故(以上是针对蔡仪说的——朱注)。所以，美的社会性是客观地存在着的，它是依存于人类社会而并不依存于人类主观意识、情趣。它是属于社会存在的范畴，而不是属于社会意识的范畴。属于后一范畴的是美感而不是美。所以，不但不能把美的社会性与美感的社会性混同起来，而且应该看到，美感的社会性是以美的社会性为其必然的本质、存在根据和客观的现实基础(以上是针对我说的——朱注)。

总之，李泽厚与蔡仪的分歧在于蔡把美看成物的自然属性，李却把

美看成物的社会属性。李泽厚与我的分歧在于我所说的美的社会性属于物的形象，起于社会意识形态，李所说的美的社会性属于自然物本身，起于他所说的与自然叠合的“社会存在”。不难看出，他的基本论点在于自然物在人类社会存在之后，就已经同时是一种“社会存在”，美的自然物之所以美并不由于自然物的自然属性，而是由于自然物的社会属性。但是美又不属于社会意识范畴。

这是一个新的论点，所以有仔细讨论的必要。在这里我想扼要地提出我对于这一看法的意见。我认为它是不能成立的，其理由如下：

（一）自然物同时是一种“社会存在”，这在李泽厚的美学系统里是个基本出发点。恰恰就在这个基本出发点上他的观念是非常模糊的、混乱的。自然与社会的区别是常识所公认的，也是马克思主义所公认的。如果说，自有人类社会以后，自然就已变成社会存在，那么世间一切都是社会存在了，自然和社会就用不着区分了。马克思主义所说的“社会存在决定社会意识”这句话里的“社会存在”究竟是什么呢？它指的是社会经济基础和相应的一般社会生活。怎么能说因为自然有了社会的意义，它就同时是经济基础和社会生活呢？艺术所反映的经济基础和社会生活怎么就是从自然那方面直接反映出来的呢？

诚然，自然是有社会意义的。它的社会意义不外有两种：作为人所认识的对象和作为人的实践（生产斗争）的对象。认识与实践是密切相联的。人要认识自然，为的是通过实践，改变自然。在实践中人提高了他的认识。在改变自然中，人也改变了自己。人在认识自然和改变自然的过程中，他就已由自然形态的人提高到社会形态的人，主体和客体、人和自然，便结成不可分割的关

系。姑拿恩格斯在《自然辩证法》中所说的一句话来说明这个道理：

鹰的眼比人的眼看的远得多，但人的眼比鹰的眼在事物中所看到的東西也多得多。

鹰的眼还是自然形态的眼，人变成了社会的人之后，经过长期的认识和实践过程，人的眼也变成社会形态的眼了。人比鹰在事物中所见到的东西更多，是由于人有社会形态的眼，这“更多的东西”是人眼在长期认识和实践过程中所征服来的，这就是事物的社会意义。人的眼有它的“本质的力量”（即社会形态所特有的力量）与这“更多的东西”相应。没有人眼的本质的力量，就看不出这“更多的东西”，没有这“更多的东西”，也就显不出人眼的本质的力量。人眼的这个“本质的力量”和自然的这些“更多的东西”代表了人在一定历史阶段的文化水平，因此也就反映了当时的经济基础与社会生活。“客观现实变成人的本质力量的现实”，这句话有两面意义。就一面说，主体客体化了，人“对象化”了，人借对象显出他的本质力量；就另一面说，客体主体化了，自然“人化”了，对象对于人之所以具有“更多的东西”，是由于人显出了他的“本质的力量”，使它具有社会的意义。随着历史前进，人日渐丰富着自然，自然也日渐丰富着人。眼力因自然愈丰富而愈丰富，自然也因眼力愈丰富而愈丰富。美感这种“本质的力量”也就是人类在长期认识自然和改变自然的实践过程中生长起来、发展起来和丰富起来的。据我的理解，这就是马克思在《经济学—哲学手稿》里谈到的“人的对象化”和“人化的自然”的那一段非常重要而且也非常艰深的话的大意。^①他所

^① 参见第三手稿“私有制与共产主义”章。

要说明的是客观与主观两对立面统一的辩证过程。李泽厚就用了这段话作为他的理论根据，以为这段话足以证明自然同时是“社会存在决定社会意识”中的那个“社会存在”，好象此外别无“社会存在”，纵然有，对艺术也不起作用。这是对马克思主义的明显歪曲。

(二)李泽厚所谓“自然的社会性”究竟指什么呢？他举了货币和国旗两个例子来作说明。这又足见他的思想的混乱。第一，货币和国旗都是人工的产品，不能代表他所理解的自然。其次，这两种东西都有符号的性质。符号与所代表的事物之间是约定俗成的关系，并非必然的关系。如果自然与它的社会性之间的关系就是和货币与所代表的价值，国旗与所代表的国家之间的关系一样，自然对于人就仅仅成为一种符号了。这种思想就很近于贝克莱的“自然符号主义”了。（自然物的社会意义如何反映在艺术里，在第三节“自然美”条下讨论。）

(三)象蔡仪一样，李泽厚也把艺术是一种社会意识形态或上层建筑这个马克思主义的基本原则一笔抹煞了。他在《美的客观性和社会性》一文中说得很明白：

所谓社会意识、社会情趣，对社会存在来说，它仍然是主观的、派生的；它只能构成美感的社会性，而不能构成美的社会性。

这就是说，对美起作用的是社会存在而不是社会意识（一般说“社会意识形态”——朱注）。他所理解的“社会存在”不是马克思主义者所理解的经济基础和社会生活，而是与自然叠合的那个“社会存在”；那么，马克思主义者所理解的“社会存在”也就落了

空，在艺术中得不到反映了，艺术也就不能说是一种意识形态或上层建筑了。这是一个反马克思主义的看法。还不仅如此，李泽厚却承认美感是受社会意识形态影响的，这就在美与美感之中挖了一条不可跨越的鸿沟，即永远受意识形态影响的美感接触不到永远不受意识形态影响的美，犹如哈哈镜照不出人的真实面目一样。在这一点上，他所犯的错误是和蔡仪相同的。

(四)依李泽厚看，美究竟是什么呢？在给“美”下定义时，他想把车尔尼雪夫斯基的“美是生活”和黑格尔的“理念从感官所接触的事物中照耀出来”两个水火不相容的定义合并在一起（车尔尼雪夫斯基提出“美是生活”的定义，正是要反驳黑格尔的“理念照耀”的定义）：

美是真理的形象。黑格尔说：“理念从感官所接触的事物中照耀出来，于是有美。”这里“理念”如果换以历史唯物主义所了解的“社会生活本质、规律和理想”，就可以说是我们所需要的唯物主义的正確说法了。^①

这么一来，“唯物主义的正確说法”就应该是：“美是社会生活本质、规律和理想从感官所接触的事物中照耀出来”了。我认为这种做法只是肯定了黑格尔的客观唯心主义。“本质、规律和理想”毕竟还是和黑格尔的“理念”差不多，无论李泽厚怎样强辩（他说“本质、规律和理想却只是生活本身，是不能超脱生活而独立存在的”），因为黑格尔所了解的“理念”正是客观存在的具体的共相。李泽厚本想拿车尔尼雪夫斯基去修正黑格尔，结果却是

① 《论美感、美和艺术》。

拿黑格尔压倒丁车尔尼雪夫斯基。

(五)依李泽厚的看法,美不是从自然物的自然性来的,而是从自然物的社会性来的,这就无异于宰割了自然物本身对于美的作用。他仿佛说,大地山河之所以美,不是由于它们是些自然物,而是由于它们只是些某种“社会存在”的挂桩或符号,象货币和国旗那样。如果他的自然存在与社会存在叠合的话不能成立,那么,他实际上就是否定了客观世界对于美的作用。在这一点上他还是自相矛盾的。他有时又承认自然属性还是可以作为“美的条件”,有时甚至于说,“客观社会性”也还是美的条件。“宽广的客观社会性和生动的具体形象性是美的两个基本属性的条件”。这里严重的问题又来了。在我的美学思想体系里,我否定了美客观存在于自然物,可以说自然物只有“美的条件”;在他的美学思想体系里,他肯定了美的客观存在,就不能谈什么“美的条件”,那就等于说美的客观存在之外还另有一个客观存在,作为“美的条件”。“美”和“美的条件”当然不是一回事。他所说的“客观社会存在”里是已有“美”呢,还是只有“美的条件”呢?如果已有“美”,这美就不必另有什么“条件”;如果还只有“美的条件”,他就把自己的整个美学体系的基础推翻了。蔡仪有时也用美的“属性条件”字样,这段批评也适用于他。

总之,通过这次美学讨论,关于美是什么这个基本问题,意见还是分歧的。美是否客观存在于外物这个问题分析到究竟,要归结到美有无社会性。蔡仪和我的基本分歧就在这个问题上。再进一步,假如美有社会性,这个社会性来自意识形态式的反映,还是来自对与自然叠合的“客观社会存在”的一般感觉式的反映?李泽厚和我的基本分歧就在这个问题上。这两种基本分歧之所以形成都在于抹煞了还是应用了“艺术作为一种意识形态”那

条马克思主义关于文艺的基本原则；蔡仪、李泽厚以及许多其他批评我的人全都抹煞了，而我应用了这个基本原则。目前在参加美学讨论者之中，肯定美客观存在于外物的人居绝对多数；但是在科学问题上，投决定票的不是多数而是符合事实也符合逻辑的真理。我相信这种真理，无论是在我这边还是在和我持相反意见者那边，总是最终会战胜的。

二 对马克思主义的曲解是美学前进路上的大障碍

正确的美学必定要建立在正确的马克思主义的基础上。现在一般美学家们之所以走到死胡同里，都是由于他们在主观意图上虽想运用马克思主义，而在思想方法上却都是形而上学的、教条主义的。他们只是片面看问题，在未消化的概念上兜圈子，所以在基本精神上都是违背马克思主义的。他们还对于马克思主义本身作了一些曲解和不正确的应用。这些都是美学前进路上的大障碍。这些障碍如果不肃清，美学是很难沿着马克思主义的道路前进进一步的。主要的曲解和不正确的应用有下列三种：

一、我们看到的企图运用马克思主义去讨论美学的著作几乎毫无例外地都简单地不加分析地套用列宁的反映论，而主要的经典根据都是列宁的《唯物主义与经验批判主义》一书。他们推理的线索一般是这样：按照列宁的反映论，我们的感觉、知觉和概念（统名之为“意识”）都是反映客观存在的物，客观存在的物决定人们的意识，它并不依存于认识它的人，所以物是第一性的，意识是第二性的。举个例子来说，我们认识到花是红的，这“红”是客观存在的花的一个属性。这个属性通过视觉反映到脑里，才有“红”的感觉。这个“红”的感觉当然不象唯心主义者所想的

那样是主观创造的，而是客观决定的。感觉到的那个“红”就是花本身已有的那个“红”。我们的美学家们接着想：美也是如此。美已客观存在于花上（蔡仪说美是花的自然属性，李泽厚说美是花的社会属性）。这个“美”也是通过感官反映到脑里，才有“美”的感觉；它也是不依存于认识它的人的意识而是客观决定的。感觉到的那个“美”也就是花本身已有的那个“美”，它只是花本身美的反映。所以“美是第一性的，基元的；美感是第二性的，派生的”。因此，说“花是美的”和说“花是红的”，二者之间毫无区别。这个简单的推理对于不肯作具体分析的人们有极大的说服力，所以它有很广泛的市场。

事实是否如此呢？艺术是美的集中表现。就拿音乐这种艺术为例来说吧。贝多芬的第九交响曲是他自己认为最美的，也是许多人所公认为美的。我说这“美”字只能形容作为艺术形象的第九交响曲。这个交响曲的美有它的客观原因或条件（人类历史发展到贝多芬所处的阶段所已形成的社会经济基础和社会生活，所已获得的文化成就以及贝多芬个人的身世经历，都是这个交响曲的“美”的客观条件），但是不能说在贝多芬谱成这个交响曲之前，或是在你我作为欣赏者从这个交响曲体会到它的艺术形象之前，这个交响曲的美就已经是一种客观存在。而现在美学家却反对我这种看法。依他们说，在贝多芬谱成第九交响曲之前，在欣赏者从这个交响曲体会到艺术形象之前，贝多芬的这个交响曲的美就已经客观存在了。这个客观存在的“美”是不随贝多芬或你我欣赏者的主观意识为转移的，它是第九交响曲的蓝本，贝多芬的能事不过是把它复写在第九交响曲里，我们欣赏者也不过是把它复写在我们的脑里。无论是凭常识还是凭逻辑，这种看法说得通吗？

美学家们之所以走到这种荒谬可笑的结论，是由于他们死守住被他们误解的列宁在《唯物主义与经验批判主义》里所阐明的反映论，以为反映与主观无关，其实反映论正是与马克思主义的文艺是一种社会意识形态这个基本原则相一致的。

意识形态是一种反映，但是一种复杂而曲折的反映。粗略地说，作为上层建筑，它包括政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等，反映一定历史阶段的经济基础以及与这基础相应的一般社会生活。拿文艺来说，每个文学家艺术家都不是悬在空中的，而是生活在一定历史阶段和一定类型的社会里面的，那历史阶段里整个经济基础和社会生活对他的创作都有千丝万缕的影响。举显而易见的来说，生产技术到了某种水平才有某些器材可供艺术家使用，艺术家的生活来源和社会地位取决于当时的社会制度，处在农业时代他不可能写工业社会，当时文化水平和经济条件决定他的文化修养，如此等等。其次，作为上层建筑，意识形态是随它的基础改变的。但是意识形态不一定就只反映同一历史阶段的基础，因为上层建筑一般都落后于基础。这就是说，一定历史阶段的意识形态可能有新旧两种因素，新的反映当前基础，旧的反映前一个或几个历史阶段的残余影响。这个简单的事实牵涉到文艺上许多重要问题，例如传统形式、传统思想、对传统的承袭与反抗、作家的局限性和内在矛盾等等。最后，作为同一基础的上层建筑，这一种意识形态可以影响那一种意识形态，例如文艺可以反映当时的法律、政治、宗教、哲学各方面的观点。

这种意识形态式的反映可以说是折光的反映，对事物往往有所改动甚至于歪曲。关于这一点，马克思和恩格斯说得很清楚：

如果在全部意识形态里，人们和他们的相关事物显得象

在哈哈镜里一样头脚倒置，这种现象也还是起于他们的历史的生命过程，正如物体在眼球网膜上显得上下颠倒是起于它们的直接的物理的生活过程一样。^①

意识形态的最显著的颠倒歪曲是宗教、神话和唯心哲学。因此，意识形态式的反映与一般感觉或科学式的反映有一个基本的分别：一个受主观方面意识形态总和的影响，对所反映的事物有所改变甚至于歪曲；一个不大受意识形态的影响（这当然也只是相对的），而基本上是关于事物的正确的反映。关于这一点，列宁说得很清楚：

任何意识形态都是历史的有条件的，可是任何科学的意识形态（例如和宗教的意识形态就不同）却符合于客观真理或绝对自然，这一点却是绝对正确的。^②

科学的反映与意识形态式的反映之间的这个分别是个重要的分别。我坚持了这个分别，作为我的美学观点的理论基础，而我的批评者如蔡仪、李泽厚、侯敏泽等人却否定了或抹煞了这个分别，因此他们在批评我的观点时特别强调我把艺术和科学割裂了。

我认为目前一般美学家和我的基本分歧就在这里。我主张科学的反映和艺术的或审美的反映，应作分别处理，而目前我们的

① 马克思、恩格斯：《德意志意识形态》，引者从原文译出。

② 《唯物主义与经验批判主义》第二章，引者从原文译出，科学一般不叫做“意识形态”，列宁所谓“科学的意识形态”是就他的论敌波格丹诺夫所说的“一切意识形态（包括科学在内——宋注）都是历史的有条件的”而加以批判的，波格丹诺夫否定了科学与一般意识形态的分别，列宁要肯定这个分别。

美学家们却否定二者的分别；我主张美学理论基础除掉列宁反映论之外，还应加上马克思主义关于意识形态的指示，而他们却以为列宁的反映论可以完全解决美学的基本问题。列宁在《唯物主义与经验批判主义》一书里所讨论的只是一般感觉或科学的反映，没有一个字涉及作为社会意识形态的艺术的或审美的反映。我们的美学家们却把列宁的这个反映论生吞活剥地套用到审美的或艺术的反映上去。因此，他们就干脆宰割了意识形态对于艺术和美的作用，这就违背了“文艺是一种意识形态”这个马克思主义关于文艺的基本原则。他们之所以走到这个死胡同里，错处当然在他们自己而不在列宁。

那么，列宁的反映论是否就完全不能适用于美学范围呢？如果说它完全不适用，那也是荒谬的。在哪一种程度上它适用于美学范围呢？我们须就艺术活动或美感经验作一点具体分析。感觉阶段是一切认识的基础，艺术或美感也还必须经过感觉的阶段，例如画一棵梅花或是感觉到它美，首先就要通过感官，把它的颜色、形状、气味等等认识清楚，认识到它是一棵梅花而不是一座山或一条牛，得到它的印象，这印象就成为艺术或美感的“感觉素材”。在这个阶段意识形态还不起作用。但是艺术或美感并不止于这个感觉阶段，它还要进入美感阶段或艺术加工阶段，也就是社会意识形态在感觉素材上起作用的阶段。例如画梅花不是替梅花照相，画家须经过一番“意匠经营”，他对于感觉素材有所选择，有所排弃，根据概括化和理想化的原则作新的安排和综合，甚至于有所夸张和虚构，在这种“意匠经营”之中，他的意识形态总和起着决定性的作用。总之，艺术或美感的反映要经过两个阶段：第一个是一般感觉阶段，就是感觉对于客观现实世界的反映；第二个是正式美感阶段，就是意识形态对于客观现实世界的

反映。这两个阶段是紧联着的，有时甚至是互相起伏的，但是绝对不可混同。

列宁在《唯物主义与经验批判主义》里所揭示的反映论只适用于第一个阶段。在第一个阶段，这个反映论肯定了物的客观存在和它对于意识的决定作用，这就替美学打下了唯物主义的基础。美学上的唯物主义与唯心主义的分别首先就在这个出发点上见出。唯物主义的美学肯定客观世界的存在和它对意识的决定作用，而唯心主义的美学却否定这个基本原则。我过去跟着克罗齐所犯的错误也首先就在这个出发点上，让直觉吞并了感觉，与直觉同义的美感活动，就只能从没有感觉素材的心灵活动开始。这就是说，我宰割了第一个阶段。目前美学家们如蔡仪、李泽厚诸人却走到另一极端，他们把只适用于第一阶段的反映论套用到第二阶段，否定了意识形态的作用，实际上就是宰割了第二个阶段，即艺术之所以为艺术的阶段。

列宁自己是怎样对待文艺呢？他是否也把《唯物主义与经验批判主义》里所揭示的反映论作为唯一的讨论的理论基础呢？首先，他强调作家的世界观、阶级性和党性，这就不可能忽视意识形态的作用。其次，他在讨论托尔斯泰的几篇论文里，从具体的分析，光辉地揭示了意识形态对于文艺的作用。他提出了一个很有意义的问题：托尔斯泰不懂得俄国革命，何以能称为“俄国革命的镜子”？他指出了托尔斯泰的矛盾：“一方面我们看到的是最清醒的现实主义，撕毁各种各样的假面具；另一方面我们看到的却是宣扬世上一切最可恶的东西，就是宗教。”这种矛盾的原因，在于托尔斯泰所代表的是当时农民运动的意识形态，列宁把它叫做“宗法式的托尔斯泰式的意识形态”。正是由于这种意识形态，托尔斯泰忠实地反映了俄国革命作为“农民的资产阶级革命”的

一些特色；也正是由于这种意识形态，托尔斯泰不认识方兴的工人运动的意义和革命的出路。列宁还说：“托尔斯泰对于现行制度的批评和目前工人运动的代表人物对于同一现行制度的批评所不同的，就恰恰在于托尔斯泰采取了宗法式的天真的农民的观点，他在作品里和教义里都体现出这种农民的心理。”这就说明了对同一现实之所以有不同的看法，是由于不同的意识形态在起作用。列宁的这些评论托尔斯泰的论文是具体分析的范例，也证明了他还是根据马克思主义的意识形态的原则来看文艺的。

对于列宁的反映论的不正确的理解还表现在忽视主观能动性对于艺术的作用上。从一些美学论文里所看到的反映论是怎么回事呢？它们往往对于“反映”、“物的复写、映象、摹写、镜象”等词作了字面的理解，仿佛一切都只是被动地接受，象感光片接受所照的物象那样。物本身已有美，由脑筋被动地接受过来，还反映出原先吸收进来的那个“美”，象小鸡吃了沙石还排泄出沙石一样。这种错误的看法是根本违反列宁的反映论的。列宁在《哲学笔记》里谈认识论时特别强调意识的能动性。他说：“人的意识不仅反映客观世界，并且客观创造世界”；“世界不会满足人，人决心以自己的行动来改变世界”；“人给自己构成世界的客观图画，他的活动改变外部现实”。从此可知，把反映看成被动地接受，是对于列宁的反映论的曲解。这种曲解在文艺里只能产生自然主义而不能产生真正的现实主义。

二、马克思主义创始人是经常从事生产劳动观点看文艺的。首先他们认为艺术起源于生产劳动，审美的感官是和人手一样在生产过程中发展起来的。“由于经常和日新月异的动作相适应，……人的手才达到这样高度的完善，在这个基础上它才能仿佛凭着魔力似地产生拉斐尔的绘画、托尔瓦尔德森的雕刻以及柏格尼

尼的音乐。”^①在《政治经济学批判》里马克思把“艺术生产”和“物质生产”并列而指出它们的发展不平衡。在《剩余价值论》里他着重地讨论了“精神生产”，指出“资本主义的生产对于某些方面的精神生产是敌对的，例如对于艺术和诗”。此外，马克思和恩格斯从生产劳动去讨论个别时期乃至个别作家的文艺，例子很多，这里用不着列举。

毛泽东同志也是拿生产劳动观点和意识形态观点结合着反映观点来看文艺的。他说：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物”，接着又说：“人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西”；

“人民生活中的文学艺术的原料，经过革命作家的创造性的劳动而形成观念形态上的为人民大众的文学艺术”。^②毛泽东同志的这几句话就是文艺的最简赅的定义，里面就包涵着一部真正的马克思主义的美学，它根据了列宁的反映论，也根据了马克思主义创始人关于文艺是意识形态又是生产劳动的原则。特别值得注意的是毛泽东同志也把“自然形态”的生活看作“原料”，须经过“创造性的劳动”，才能产生文艺作品这种“产物”。

总之，把文艺看作一种生产劳动，这是马克思主义关于文艺的一个重要原则，而恰恰是这个重要原则遭到了企图从马克思主义观点去讨论美学的人们的忽视。从生产劳动观点去看文艺和单从反映论去看文艺，究竟有什么不同呢？单从反映论去看文艺，文艺只是一种认识过程；而从生产劳动观点去看文艺，文艺同时又是一种实践的过程。辩证唯物主义是要把这两个过程统一起

^① 恩格斯《自然辩证法》第一三八页，人民出版社1957年版。

^② 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第三卷，第八六二、八六五页，人民出版社1955年版。

来的。

拿这个原则应用到文艺，我们得到哪些结论呢？第一，文艺不只是一定要反映世界，认识世界，而且还要改变世界。文艺在改变世界中也改变了人自己，这就是文艺的功用。第二，现实世界只是原料，文艺要在这原料上进行毛泽东同志所说的“创造性的劳动”，才能得到产品。这个创造性的生产劳动过程在美学里必须占有它的恰当的地位。第三，产品不同于原料，它是原料加上创造性的生产劳动。艺术反映客观世界要多一点东西，并非客观世界的不折不扣的翻版。这“多一点东西”就是意识形态的作用，也许还要加上艺术家的艺术专业的修养（等于一般生产所需要的技术）。列宁在《哲学笔记》里所说的，“艺术并不要求艺术作品就是现实”，我想也就是这个意思。

谈到这里，我们应该提出一个对美学是根本性的问题：应不应该把美学看成只是一种认识论？从1750年德国学者鲍姆嘉通把美学(Aesthetik)作为一种专门学问起，经过康德、黑格尔、克罗齐诸人一直到现在，都把美学看成只是一种认识论。一般只从反映观点看文艺的美学家们也还是只把美学当作一种认识论。这不能说不是唯心美学所遗留下来的一个须经重新审定的概念。为什么要重新审定呢？因为依照马克思主义把文艺作为生产实践来看，美学就不能只是一种认识论了，就要包括艺术创造过程的研究了。苏联近来有人主张美学和文艺学合流，从这里所提的理由看，这个主张是值得郑重考虑的。我在《美学怎样才能既是唯物的又是辩证的》一文里还是把美学只作为认识论看，所以说“物的形象”（即艺术形象）“只是一种认识形式”。现在看来，这句话有很大的片面性，应该说：“它不只是一种认识形式，而且还是劳动创造的产品。”

三、另一个最流行的关于马克思主义的曲解在于主观与客观的关系。美学家们对于“主观”这个范畴都怀有极大的疑惧。这本是很自然的。在实际生活和科学推理中，“主观”就等于教条主义和官僚主义。“主观唯心主义”也使人们一听到“主观”，就联想到“唯心主义”。人们忘记了误事的只是抹煞客观事实的主观，在哲学上无论是唯物主义还是唯心主义，“主观”这个范畴都是无法消灭的。蔡仪在美学上走到机械唯物论，病根就在想凭主观去消灭主观。他听说物的存在不随人的意识为转移，便想到“随人的意识为转移”就是“主观”，因此便断定美也是不随人的意识为转移的客观存在。李泽厚承袭了蔡仪的对于“主观”的恐惧。他是这样批评我的“主观与客观统一说”的：

美是主观的便不是客观的，是客观的便不是主观的，这里没有中间的路线，这里不可能有任何的妥协、动摇或调和、折衷，任何中间的路线或动摇调和就必然导致唯心主义。①

他说得真是斩钉截铁，立场坚定；可惜也表现了典型的形而上学的思想方法！

“主观”和“客观”这两个范畴究竟是什么意思呢？说简单一点，这是就人认识或应付外在世界来说的。人是“主体”，外在世界是“客体”或“对象”，就主体方面来看是“主观”，就客体方面来看是“客观”。因此，意识和一般心理方面的现象是主观的，意识所接触的外在世界是客观的。主观与客观之中有明显的对立性，这是不容否认的。但是把它们看成绝对对立，互

① 《论美感、美和艺术》。

不相容，这就是形而上学的看法。世间有没有与客观毫不相干的主观呢？这是没有的，如果说有，那就会否定事物间的因果关系。例如思想、情感、意志等等虽是主观的，但它们不是无中生有，而是由客观原因决定的，而且转过来还要对客观世界发生作用的。这就是说，主观的东西也有客观的基础和客观的效果。另一方面，世间有没有与主观毫不相干的客观呢？与主观毫不相干，就是与人毫不相干，纵然假定它有，那也无劳我们讨论。既成为我们讨论的对象，它就已成为我们认识和实践的对象；既成为对象，它就必是主体的对象。“无主体的对象”和“无对象的主体”都是自相矛盾的名词。认识可以说是客观存在决定主观意识，实践可以说是主观意识影响客观存在。我们在上文所分析的马克思的“人的对象化”和“自然的人化”所指的也正是主观与客观的统一。^①

过去康德把“主观”“客观”这类范畴看作人认识世界的工具。它们好象是个模子，外物经过这种“先验”的模子一拓，才具有它呈现于人的那种形状。这模子是主观方面的东西，客观世界是这模子拓出的，所以也就是这模子创造的。实际上这是用主观吞并客观。机械唯物论者却走到相反的极端。他们从存在决定意识的正确原则出发，把意识影响存在的一个同样正确的原则一笔勾销，实际上是用客观吞并主观。有人甚至于说思想是脑的分泌物，它本身还是物质。就是这种情形令马克思在《费尔巴哈论纲》的第一条里深致感慨，他说：

从前一切唯物主义……所含有的主要的缺点，就在于把

^① 详见马克思《经济学—哲学手稿》第三手稿。

事物、现实、感性只是从客观方面或是从直观方面加以理解，而不是理解为人的感性的活动，不是理解为实践，不是从主观方面加以理解。所以结果竟是这样：能动的方面竟是……被唯心主义发展了，但只是被它抽象地发展了……①

马克思这里所说的只是一句话：机械唯物主义把客观绝对化了，而唯心主义把主观绝对化了。这种绝对化的看法，无论是唯物的还是唯心的，都是形而上学的看法。马克思主义之所以是辩证的，正因为它在主观与客观的关系上，如同在一切对立面的关系上一样，既看到对立，又看到“对立面的统一”。

目前一般美学家们所犯的毛病正是把客观加以绝对化，把主观一脚踢开。“美是客观存在，不随人的意识为转移”这个许多美学家看作他们的美学基石的前提，分析起来，就是这么一回事。我在《美学怎样才能既是唯物的又是辩证的》一文里所想做到的正是要既批判自己过去唯心主义的主观绝对化，又批判机械唯物论者的客观绝对化，因而确定“主观与客观的统一”。李泽厚对于我这个企图的批评是很典型的。依他看，我所说的“社会意识形态”虽不是“个人的主观”却仍是“作为社会的人的主观”，总之还不免“主观”，于是他就对我下判决书：

即使承认了美是不依存于个人的直觉情趣，但却认为它依存于社会的意识，社会的情趣，就仍然不是唯物主义。②

唯物主义就必然要否定社会意识形态对于美的作用吗？在马克思

① 《马克思恩格斯文选》第一〇四页，人民出版社1957年版。

② 《美的社会性与客观性》。

主义的经典著作里我们找不到任何根据可以证明这样武断的话。反之，我们所能找到的根据正是说明作为上层建筑性的美是必然要受社会意识形态影响的。在《经济学—哲学手稿》里，马克思把客观(物)绝对化叫做“抽象唯物”，把主观(心)绝对化叫做“抽象唯心”。

以上三点关于马克思主义的不正确的理解和应用在目前美学讨论中是普遍存在着的。我认为马克思主义的美学必须建立在四个基本原则的基础上，这就是：一、感觉反映客观现实，二、艺术是一种意识形态，三、艺术是一种生产劳动，四、客观与主观的对立和统一。目前参加美学讨论者的情形可以总结如下：

一、他们误解了而且不恰当地应用了列宁的反映论，把艺术看成自始至终只是感觉反映，把艺术的“美”看成只是单纯反映原已客观存在于物本身的“美”，因此就否定了主观方面意识形态的作用。

二、抹煞了艺术作为意识形态的原则，因而不是否定了美的社会性(如蔡仪)，就是把社会性化为与自然叠合的“客观社会存在”(如李泽厚)。

三、抹煞了艺术作为生产劳动的原则，因而看不出原料与产品的差别，否定了主观能动性和创造性的劳动对于美的作用。

四、抹煞了客观与主观两对立面的统一，对主观存着迷信式的畏惧，把客观绝对化起来，作一些老鼠钻牛角式的烦琐的推论，这就注定了思想方法必然是形而上学的。

这就是目前美学所走进的死胡同。决定美学路线的时候已经到了。我们必须排除教条主义，虚心地严肃地考虑本文所提出的这些基本问题。以上所举事实说明了我们对于马克思主义的学习还存在着严重的缺点。从曲解的马克思主义出发，是不可能

把马克思主义的美学建立起来的。

三 我现在的美学观点的说明

从以上两节以及《美学怎样才能既是唯物的又是辩证的》一文看来，我现在的[美学观点](#)已经是很清楚的了。由于看到一些批评者的误解和曲解，我觉得有必要详加说明。

我想挑出三个关键性的问题来说：一、艺术美：物与物的形象，美的条件与美，二、自然美，三、美的标准；最后还说一下我现在的[美学观点](#)是唯心的还是唯物的。

一、艺术美：物与物的形象，美的条件与美。

艺术是美的集中表现。我们先从艺术美谈起，然后转到自然美。艺术首先是反映现实的。现实事物是艺术所要描写的起点对象。例如画梅花，画的是一种实物，这实物的客观存在是必须肯定的。我们把它叫做物本身(不同于康德的“物本身”，那是不可认识的)，或简称“物甲”。它是毛泽东同志所说的“自然形态的东西”或“原料”。这物本身是否就已有“美”这个属性客观存在着呢？我与目前参加美学讨论者的基本分歧点就在这个问题上。蔡仪说，梅花的美是客观存在于梅花本身的，梅花画的“美”就是梅花本身“美”的复写或翻版。许多批评蔡仪的人反对他把美看作梅花的属性，但是仍肯定美客观存在于梅花本身。这种批评是自相矛盾的，因为一个概念不属于“本体”范畴，就得属于“属性”范畴，美既然客观存在于梅花，不可能说就是梅花本身，就只能是梅花的属性，如同梅花的“红”。所以凡是主张美客观存在于物本身的人，无论怎样批评蔡仪，基本上仍是站在蔡仪的机械唯物主义的立场上，因此，也就逃不了蔡仪的理论上的破绽。

我的主张与此正相反。我认为梅花本身只有“美的条件”，还没有美学意义的美。主要的理由在于美学意义的“美”是意识形态性的，而一般所谓物本身的“美”是自然形态的，非意识形态性的。日常语言都把这两种性质不同的“美”混为一事。如果在实践上不发生困难，这种笼统的说法原无不可。但是在科学上，我们要求概念明确，就不应把意识形态性的美和非意识形态性的美混为一事。用语的混乱就会造成思想的混乱。“美客观存在于物本身”，就是用语的混乱所造成的思想上的混乱。如果梅花画的美就是复写梅花本身的美，画就很难比得上照相。还不仅如此，有许多丑的事物在艺术品中是可以化为美的，车尔尼雪夫斯基所认为奇丑的青蛙在齐白石的画里还是很美。美的事物也可以表现为艺术丑，商业广告上的“美人”就是明显的例证。因此，画的美（美学意义的美）不能就是物本身的美（自然形态的美）。为着保证科学所必须有的概念明确性，我把通常所谓物本身的“美”叫做“美的条件”，这是原料。原料对于成品起着决定性的作用，但是还不就是成品。艺术成品的美才真正是美学意义的美。“物”与“物的形象”的区分和“美的条件”与“美”的区分是一致的；“物”只能有“美的条件”，“物的形象”（即艺术形象）才能有“美”。

无论是创造还是欣赏，艺术都必须是在感觉素材上的加工。感觉素材就包含美的条件，这是艺术的首要根据。吸收感觉素材必须通过感觉，这是艺术的起点。在这个起点上艺术与科学是一致的，都是必须应用列宁的反映论来解释的。但是科学不止于感觉，艺术也不止于感觉，在感觉阶段之后，科学还须进行抽象思维，艺术还须进行形象思维。形象思维才是艺术之所以为艺术的阶段，才是真正的美感活动阶段。到了这个正式美感活动阶段，

我和一般美学讨论者的分歧又来了。我根据艺术是意识形态和艺术是生产劳动两个马克思主义关于文艺的基本原则，强调了意识形态和创造性的劳动在这个阶段的作用，以及社会意识形态式的反映和一般感觉和科学上的反映有本质的分别。理由在于意识形态式的反映是上层建筑的，而感觉和科学的反映不是上层建筑的。蔡仪忽视了这个作用和这个分别，而批评我又批评蔡仪的人如李泽厚、侯敏泽等对这个作用和这个分别也还是认识不清，甚至加以否定。他们根本抹煞了意识形态的原则和生产劳动的原则。

美感活动阶段是艺术之所以为艺术的阶段，所以应该是美学研究的中心对象。但是正是在这方面，我们目前的研究还特别薄弱。这个阶段所包含的问题有形象思维与抽象思维的分别和关系，意识形态怎样起作用，美与美感的分别和关系等等，都还有待于进一步的研究。我现在有些初步的看法，略述如下：

（一）美感经验或艺术活动是一个复杂的过程。它包括整个阶段的创造或欣赏活动的“意匠经营”，伴随这种活动本身的快慰，以及对艺术形象所感受的快感或不快感（这就是一般意义的“美感”）。这个阶段有主动的创造方面，有被动的感受方面，而这两方面是互相起伏交错的。这里特别指出的是感受方面的“美感”也不限于对最后完成的形象的评价或欣赏，而是在整个阶段中都起作用，影响着对形象的不断的琢磨与修改。就拿“僧推月下门”改为“僧敲月下门”这个例子来说吧。这是两个不同的形象。“推”不合诗人的美感要求，他觉得还不够美，才接受了“敲”字，这才使他满意。从此可知，美感是能影响美的。我的评论者听到我说美感能影响美，都大惊小怪。他们的错误在于把美感看作只是对已完成的艺术形象的一瞬间的感觉，而没有认识到美感在欣赏和创造中都是逐渐深化和丰富化的延续的过程。

(二)这个阶段是一个生产劳动过程。它需要注意力的高度集中，主观能动性和创造性的劳动。这种劳动是根据感觉素材来加以选择、组织、刻画、概括化、理想化乃至夸张虚构，来塑造创造者或欣赏者认为满意的具体形象。这一过程即一般所谓“形象思维”。在艺术活动中形象思维是主要的，但不一定就是唯一的。有些作家可以单凭形象思维而“一气呵成”他们的作品，也有些作家须借助于抽象思维；不过这两种思维只能互相起伏交错，不能同时进行。在欣赏的活动中（例如欣赏自然美景），抽象思维用得比较少，直接性比较大。

(三)在这段过程中起作用的因素的异常复杂的，而且通常是不自觉的。一个人的生活经验、文化修养、意识形态的总和（世界观、人生观、阶级意识等等，这些意识形态通常都伴着情绪色彩，大略相当于从前人所说的“思想情感”）以及专业方面的技术修养等等都可以影响他的创造或欣赏。这些因素都是客观决定的，但是通过主观起作用的。在艺术活动中，人要作为整体的有机的人来看待，作为“社会关系总和”的人来看待。上述那些因素是可以分别的，但不是可以分割的。其中起主要作用的还是意识形态，其次是个人的生活经验。这两个因素也还是不可分割的：意识形态须通过个人的生活经验（即个人所接触到的现实世界）而起作用。

(四)怎样起作用呢？意识形态都是伴着情绪色彩的思想体系，它决定着个人对事物的态度，形成他对于人生和艺术的理想。这些都可以是自觉的，也可以不是自觉的，有了这种态度和理想，某些事物、某些性质以及某些形状才使他满意或不满意。所谓美感就是发现客观方面的某些事物、性质和形状适合主观方面意识形态，可以交融在一起而成为一个完整形象的那种快感。艺术创

作之所以需要琢磨洗炼的功夫，就是要调配感觉素材与意识形态的关系，使二者符合的程度达到理想，使美逐渐深化和丰富化。美感在这里确实起了判断的作用，虽然不一定取判断的形式。它淘汰了丑的，它深化了美的，因此对于最后完成形象的美是起着重要作用的。

(五)这段生产过程的结果就是“物的形象”，是生产成品，艺术作品。这“物的形象”不同于物的“感觉印象”和“表象”。“表象”是物的模样的直接反映，而物的形象(艺术意义的)则是根据“表象”来加工的结果。批评我割裂“物”与“物的形象”的人们全把“形象”与“表象”或“感觉印象”混为一事。“表象”或“感觉印象”只反映了现实，艺术形象反映了现实，也改变了现实；反映了物，也反映了作者自己。物本身的模样是自然形态的东西。物的形象是“美”这一属性的本体，是艺术形态的东西，是意识形态的反映，属于上层建筑。物本身的模样(性质形状等，还不能说感觉印象或表象)是不依存于人的意识的，物的艺术形象却必须既依存于物本身，又依存于人的主观意识。

(六)美是对于艺术形象所给的评价，也就是艺术形象的一种特性(物的属性有自然本有的，也有人根据它的社会意义而给以评价的结果，例如说“黄金是珍贵的”，“珍贵”是人对于黄金的评价，也就成为黄金的一个属性)。美是既经过美感影响又经过美感察觉的一种特质，它可以在美感前(察觉的对象)，也可以在美感后(影响的对象)。把美限于只在美感前或后的看法是个机械的看法。如果给“美”下一个定义，我们可以说，美是客观方面某些事物、性质和形状适合主观方面意识形态，可以交融在一起而成为一个完整形象的那种特质。这个定义实际上已包含内容与形式的统一在内；物的形象反映了现实或是表现了思想情感。

(七)作为艺术的一种特性，美是属于意识形态的，只有这个意义的美才是美学意义的美，也只有这个意义的美才表现出矛盾的统一，即自然性(感觉素材、美的条件)与社会性(意识形态、美的条件)的统一，客观与主观的统一。是不是主观就相当于社会性呢？不能这样说。因为意识形态虽存在于主观方面，却还是客观决定的，而且还有与意识形态虽不可分割而却不就等于意识形态的主观能动性。对本来不是机械地拼合成的东西我们就不能持机械的看法。上面所说的统一是辩证的统一，不是机械的拼合。例如说客观与主观的统一，并不是说几分客观加上几分主观就得到统一(这只是拼合)，而是说主观和客观对立成为矛盾，艺术克服了这个对立的矛盾，把它们融成一个完整的艺术形象，在这个完整的形象中，客观与主观统一起来了。

从此可知，我要区分物与物的形象、美的条件和美，其目的是在要求科学上的精确。我这个分法和一些马克思主义的美学家的看法是一致的。在《美学怎样才能既是唯物的又是辩证的》一文发表之后，我才读到普列汉诺夫的《艺术与社会生活》和列斐伏尔的《美学贡献》。普列汉诺夫说：“把一个白胡老人画得美，并不等于画一个美的东西，一个漂亮的老人。”他所要说的分别也就是我们说的美的条件(一个漂亮的老人)和美(画的美)的分别。列斐伏尔把画所呈现的形象叫做“现前的对象”(l'objet present)，把画的题材叫做“被呈现的对象”(l'objet présenté)，这个分别也就是我们所说物甲(被呈现的对象)与物乙(现前的对象)的分别。

为着便于说明，我把我的美学观点画成如下的图表：

美感经验过程

一	二	三
<p>物本身(物甲) (感觉素材)</p> <p>原料</p> <p>自然形态的</p> <p>美的条件</p> <p>自然性(自然包括社会)</p> <p>客观(认识和实践的对象)</p>	<p>(甲)感觉阶段</p> <p>应用感觉反映原则</p> <p>(乙)欣赏或创造阶段</p> <p>应用 { 意识形态原则 生产劳动原则</p> <p>生产劳动</p> <p>反映自然与改造自然</p> <p>美的条件</p> <p>社会性(意识形态的反映)</p> <p>主观(客观决定的)</p> <p>美感经验过程</p>	<p>物的形象(物乙) (艺术品)</p> <p>成品</p> <p>意识形态的(上层建筑的)</p> <p>美(产品的质)</p> <p>自然性与社会性的统一</p> <p>客观与主观的统一</p>

这个图表只能粗略示意，不能机械地去看，例如“艺术品”和“美”列在一栏并不表示艺术品与美是等同的，“物甲”和“物乙”只是代号，并不表示彼此不相干的甲乙两物。

二、自然美。

“自然”这个名词的意义是很混乱的。它的本义是“天生自在”、“不假人为”的东西。因此，“自然”有时被看成和艺术对立(英文art本义为“人为”)。也有时被看成和社会对立(社会是人组成的)。在实际运用中，往往不严格按照这个分别。一片自然风景可以包括亭台楼阁之类建筑工程，社会据说也有“自然形态”的阶段。我用“自然”这个名词，是当作人的认识和实践的“对象”，即全体现实世界。马克思有时也用“自然”的这个广

泛的意义。他讨论希腊神话谈到“对自然的不自觉的艺术加工时，在“自然”这个名词后附注说：“这包括一切对象，因此也包括社会。”一切对象还不但包括一般意义的自然和社会，就连作为欣赏对象的艺术作品也应包括在内。我所说的“物甲”就指这个广义的自然。我认为任何自然状态的东西，包括未经认识与体会的艺术品在内，都还没有美学意义的美。有些美学家把美分成“自然美”、“社会美”和“艺术美”三种，这很容易使人误会本质上美有三种，彼此可以分割开来。实际上这三种对象既都叫做美，就应有一个共同的特质。美之所以为美，就在这共同的特质上面。这共同的特质就是上文所已界定的：美是客观方面某些事物、性质和形状适合主观方面意识形态，可以交融在一起而成为一个完整形象的那种特质。凡是未经意识形态起作用的东西都还不是美，都还只能是美的条件。许多美学讨论者没有抓住这个美的共同特点，所以把“自然美”、“社会美”和“艺术美”分成三个范畴，对每个范畴各作不同的解释，特别是在他们所说的“自然美”上感到困难。

现在姑就他们所说的“自然美”（大地山河、草木鸟兽之类）来加以分析。这是把两个不同的概念混在一起的：引起一般快感的东西和引起美感的东西。一般人常把凡是引起快感的东西都称为美，例如某些颜色，某些线形（如曲线、黄金分割之类），某些形状的安排形式（如平衡、对称、整齐、变化之类），某些声音的安排形式（如节奏、和谐之类），甚至于某种气味（例如“美酒”、“美味”等）。这些东西之所以引起快感，是由于它们适合生理的要求。对于这种引起快感的东西，美学界持着两种相反的而都是片面性的看法。一种看法否定这种生理快感对于美的作用，理由是美只是人类享受的对象，生理快感对一般动物也起作用，

如果美学考虑到它，就不免把美降到动物水平，降到只合于生理要求的一种特质，流为感官享乐主义。另一种看法是把这种适合生理要求的快感当作艺术欣赏的美感，因此，平衡、对称、节奏、和谐之类性质被看成美的特性、美的规律。这就是康德以来的美学上的形式主义，就是近代所谓“实验美学”的理论根据，也就是蔡仪的基本看法。

我的看法和这两种片面的看法都是对立的。我认为适合生理要求的引起快感的东西对于美是起作用的，他们正属于我所说的“美的条件”。唯物主义的美学决不能忽视美的生理的基础。另一方面，我认为这些还只是美的条件，它本身还不能构成美学意义的美。美的条件有客观的和主观的两类。单就客观的美的条件来研究美，寻求美的规律，就是丢开了美感的主要阶段，宰割了意识形态、主观能动性和生活经验的作用。唯物主义的美学也决不能忽视美的意识形态的基础。

就美学意义的美来说，自然美不只是引起生理快感的，而主要地是引起意识形态共鸣的。我们觉得某个自然物美时，那个客观方面对象必定有某些属性投合了主观方面的意识形态总和。这两方面的霎时契合，结成一体，就是自然所呈现的具体形象（物乙）。例如红色作为一种强烈的刺激，适合生理要求，可以引起单纯的快感。但是红色的强烈旺盛可以使人感到它是生命和热情的表现，这生命和热情表示出主观方面的态度和理想，换句话说，契合了主观方面的意识形态，由此所得的快感便是美感了。因此，自然美就是一种雏形的起始阶段的艺术美，也还是自然性与社会性的统一、客观与主观的统一。艺术美是在这个基础上继续酝酿发展的结果。从客观方面看，这是反映；从主观方面看，这是表现。辩证地看，这是一个现象的两方面。过去德国美学家如立普

斯、费肖尔等人所说的“移情”现象，依唯心主义的解释是情感的外射，物因人而得生命，依辩证唯物主义的解释就应该是物的某些属性和主观方面意识形态的契合。“借物抒情”的说法本身并不错误。问题在于怎样了解“物”和“情”这两个概念。唯心主义的错误在于把“物”看成心灵创造的，把“情”看作主体天生本有的、与客观世界绝缘的。唯物主义认为“物”是客观存在的，“情”是意识形态所伴随的情绪色彩，是客观决定的。

“自然美”的观念在历史发展上是比较迟的。在历史发展上最先起的是“艺术美”。“自然美”的观念是受着“艺术美”的观念影响的。例如我们中国过去士大夫阶级对于自然的爱好大半是受到东晋以后的诗和画的影响。西方崇拜自然风气最盛的时候是在十八九世纪之交，受浪漫主义诗歌的影响也很大。所以离开艺术美来看自然美是不易见出二者之中的密切关系的。无论是自然美还是艺术美，它都是意识形态性的，都要反映某一社会某一历史阶段的客观存在。认为美客观存在于自然物本身，物本身不变，它的美也就不变，这是不符合马克思主义关于上层建筑随基础变迁原则的。

我对于自然美的看法是符合一些马克思主义者的看法的。首先是普列汉诺夫。他在《艺术与社会生活》里举了许多生动的事例说明人对于自然的美感随着生产方式和意识形态为转移。渔猎社会和动物打交道最多，所以他们的装饰和艺术母题都不出动物范围；到了农业社会，花草树木才出现于装饰品和艺术品。从此普列汉诺夫下了这样的结论：“人对于自然的印象随着社会发展的各个阶段而不同，因为在每个社会发展阶段里，人都从不同的立场去看自然。”他所谓“立场”就是我所说的意识形态的总和。

法国马克思主义的美学家亨利·列斐伏尔在他的《美学贡献》里对自然与艺术的关系也作了精辟的分析。他的结论是：“自然只有通过实践的、历史的、社会的决定，因此只有通过意识形态，通过阶级的解释，因此只有通过政治态度才出现于艺术。”“每个时代，每个阶级，都各有它对自然的看法和审美观念。……从美学观点研究自然的历史会证明各民族、各国家，都先已改变了他们的土地的形状，在山水风景上刻下他们的印痕，然后才把他们对这土地的威力以及他们的社会关系一齐摆进他们的艺术作品。例如出现在许多图画里的塔斯康（译注：意大利北部省分）的风景，就是从爱屈鲁斯克民族到现在二千五百多年来的实践加工的结果。”^①

这里就牵涉到自然的社会意义问题。自然的社会意义如何反映于艺术形象呢？李泽厚强调了自然的社会意义，在这一点上他是正确的。他的错误在于把自然的社会意义看成是与自然叠合的“社会存在”，而且认为这“社会存在”就已有了“美”，艺术美和自然美都是这种“美”的反映。我的看法与此相反。我认为社会经济基础决定了人的意识形态，人凭这个意识形态去了解自然的意义，因此意识形态不同的人对同一自然会有不同的审美态度，自然美还是意识形态的表现。这就是普列汉诺夫的看法，他说：“在每个社会发展阶段，人都从不同的立场去看自然。”这也就是列斐伏尔的看法，他说：“……只有通过意识形态，自然才出现于艺术。”^②

① 亨利·列斐伏尔《美学贡献》，已由杨成寅和姚岳山从俄译本译出，改称《美学概论》，朝花美术出版社出版。这里的译文是引者由法文原文译出的。

② 关于自然事物的社会意义如何反映于艺术的问题，《见物不见人的美学》一文后半有较详的讨论。

一般所谓“社会美”还是可以当作自然美看待。它也还是意识形态的反映，也还是一种雏形的起始阶段的艺术美。社会美与自然美只有一个重要的分别：自然美常和“快感”的概念混在一起，而社会美则常和“善”的概念混在一起。在日常语言中（不但在汉语，在英德法各国语言里都是如此），“善”与“美”几乎是同义字。它们的关系究竟如何呢？在这个问题上美学家们也有两种相反而都是片面的看法。一种看法是把这两个概念等同起来。这就是蔡仪的看法：

我们全国人民认为社会主义的战斗英雄和劳动模范，他们的英雄品质和模范事迹是美的，诗人为他们写诗，画家为他们画像，就是一幅普通的照片，看来都能给予我们以莫大的快慰。^①

换句话说，美已客观存在于社会本身，诗人所写的诗和画家所画的画，正象“一幅普通的照片”一样，是由于“复写”了英雄品质和模范事迹的本来的“美”。这就是把日常语言中用作和“善”同义的“美”和美学意义的“美”混淆起来了。另一片面的错误的看法是我过去的看法，认为艺术是直觉，直觉不带实用活动和名理思考，因此就不考虑到善恶的问题。它是“孤立绝缘”的，“无所为而为”的，因此，美与善是两个毫不相干的概念。这就是颓废主义的文艺家们的“为艺术而艺术”的看法。

我现在的看法和这两种看法都是对立的。我认为“善”的东西（包括有用的和有益的）对于美是能起很大作用的，它也正属于

① 《论美学上的唯物主义与唯心主义的根本分歧》。

我所谓“美的条件”。唯物主义的美学决不能抛开社会生活的基础，违背人民的共同愿望和理想。但是“善”究竟还只是“美的条件”，还不能看作美学意义的美。诗人所写的诗和画家所作的画，都不能和“一幅普通的照片”一样，只复写英雄品质和模范事迹已有的“美”，而是在这原料上进行创造性的劳动，来塑造典型形象。在这艺术加工之中，艺术家的生活经验和意识形态是要起很大作用的。因此，不同的人对于同一英雄品质和模范事迹所见到的美（美学意义的），才有不同的广度和深度。“社会美”还是客观与主观的统一。

趁此可以谈一下自然美（包括社会美）与艺术美孰高孰低的问题。在这个问题上美学家们也有两种相反的看法。一种看法以为自然美高于艺术美。过去许多诗人和艺术家都说过这样的话。最显著的代表是车尔尼雪夫斯基。他在《生活与美学》里所下的十六条结论之中就有五条都是强调现实美于艺术。“现实比起想象来，不但更生动，而且更完美。想象的形象只是现实的一种苍白的而且几乎总是不成功的改作。”^①另一种看法是苏联美学界近来提出的，认为艺术美高于自然美，因为“艺术能够更集中地表现美，通过艺术能更鲜明更充分地认识和反映现实”。因此，美学的对象是“作为艺术创造的最高表现的艺术”，即一般所谓“美术”^②。过去许多美学家（例如黑格尔）也有艺术美高于自然美的看法。

我认为这两种看法都不免缺乏分析。如果就自然形态的“美”（其实只是“美的条件”）和美学意义的美来比较高低，那是比拟不伦。这两个概念之中的关系不是价值高低的关系而是本

① 周扬译《生活与美学》第一〇八页，人民文学出版社1957年版。

② 参见《学习译丛》1956年第十期第七五页。

质异同的关系。如果所指的都是美学意义的美，“自然美”只是雏形的起始阶段的艺术美，艺术美当然比自然美要高些。但是这也不能一概而论。最伟大的诗人和艺术家都有时感到苦恼，觉得自己的作品不能完全表达出自己所见到的形象，特别是关于“雄伟”或“崇高”方面的印象。拜伦咏海的诗究竟比不上大海本身所产生的那种雄伟气魄。

关于这个问题，我们最好引毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》里的几句话来说明。谈到“人民生活中本来存在着的文学艺术原料的矿藏”时，毛泽东同志说这些“最生动、最丰富、最基本的东西”“使一切文学艺术相形见绌”，但是后来又说：

人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉，虽是较之前者有不可比拟的生动丰富的内容，但是人民还是不满意于前者而要求后者。这是为什么呢？因为虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想，因此就更带普遍性。

这里前后是否有矛盾呢？并不矛盾。毛泽东同志在前一段里是就文艺反映现实的局限性来说的，反映出来的东西比现实已有的东西要减色一点，要少一点。在后一段里他是就文艺反映现实的功用来说的，反映出来的东西比现实已有的东西要高一点，也可以说要多一点。现实通过创造性的劳动（集中化、典型化等等）已经“理想化”了，得到改造了。毛泽东同志这段话是辩证地看问题的范例，不但解决了自然美与艺术美孰高孰低的问题，也解决了“自然美”（“美”字的一般意义）不同于艺术美（“美”字的美

学的意义)的问题以及现实之外何以还要艺术的问题。

三、艺术的标准与客观规律。

在《美学怎样才能既是唯物的又是辩证的》一文里，我批评了蔡仪的关于美的客观标准的看法。我认为他既把美看成无社会性的，超于时代、民族、社会形态、阶级以及文化修养的客观存在，美就成了一个绝对概念，因此他所理解的美的标准也必定是一个绝对标准。我反对美有绝对标准。我说“发展的观点就不容许美有一个亘古常存、有放皆准的标准”，“不同历史条件下的人民对于美往往有不同的要求，有不同的标准”。同时我又反对单从物的属性上寻找美的客观规律(如平衡、对称等)，不过我声明过“这并非否定美的客观法则”，只是反对片面地从客观属性找，因为那就会落到形式主义。有些批评者根据这番话，认为我是持绝对的相对论的。由于我否定绝对的标准，或许过分强调了标准的相对性，但是这并不等于说，我就拥护绝对的相对论。这是个重要的问题，还得把我的意见说清楚一点。

美有没有客观标准呢？这个问题在历史上有过两个相反的答案。一个是新古典主义的答案：美不但有客观标准，而且这个标准是古今一致的，是作者必须服从的法律。另一个是印象主义的答案：美没有什么客观标准，审美全凭个人的趣味，作者也不应受规律的束缚，妨碍创作的自由。这本是一场老官司，不过到十八九世纪才更尖锐化。我单提新古典主义与印象主义来说，是因为这两派的分歧就突出地显示了对于标准本身的看法就是一种意识形态式的反映。新古典主义虽是在资产阶级新兴时期起来的，它基本上却是封建基础所遗留下来的意识形态，封建主在政治上的理想是权威、专制、统一。他们认为有一个全国一致服从的由上面强加的法律，才可以巩固他们的政权。这个政治上的理想应用

到文艺领域，就成了绝对标准论。反之，印象主义是浪漫主义的余波，是资产阶级社会的产物。资产阶级在政治上的理想是个性发展和自由竞争以及适合他们本身利益的民主。这个政治上的理想应用到文艺领域，特别是在资产阶级进入衰亡期的时候，就成了文艺上的无政府主义或绝对的相对论。马克思主义在文艺领域和在自然与社会的领域一样，是肯定客观规律的。但是马克思主义也肯定历史的不断发展和真理的不断发展，所谓“规律”也是不断发展的，它不能是一个亘古不变的绝对概念。特别是作为一种意识形态的文艺，它的标准就不能不受社会历史变迁的影响。承认客观标准的存在，就不是绝对的相对论；承认客观标准受意识形态的影响，也就不是绝对的绝对论。辩证的看法是：规律在相对之中有它的绝对性，在绝对之中有它的相对性。“相对”是指差异性而言，“绝对”是指普遍性而言。

先谈差异性。审美趣味方面的差异在不同的历史发展阶段，不同生活方式与文化传统的民族，不同的阶级，不同文化修养的阶层都可以看得出。关于这一点，普列汉诺夫在他的《艺术与社会生活》里已举了许多生动的例证，作了精辟的分析，我们用不着在这里复述。就是同一时代，同一民族，并且同一阶级的人们对于同一文艺作品的看法也不可能完全一致。“有一千个读者，就有一千个哈姆雷特”，这句话不是没有事实根据的。不但如此，就是同一个人对于同一文艺作品在不同的时候所体会到的广度和深度也不能完全一致，如果这个人在学问和思想上是在发展的话。这就是文艺趣味上的差异性。美学必须充分估计到这种差异性，抹煞这种差异性是不能解决客观问题的。机械唯物主义的美学家们一般都闭目不看这种差异性。

其次谈普遍性。尽管有上述的差异，“天下之口有同嗜”这

句老话也还是可以应用于文艺领域。我们现在不但还能欣赏祖国的古典文艺作品，就连对希腊、印度等国家的古典文艺作品也还是一样地爱好。我们并不因为趣味上的个别差异而替每一个人开设一个戏院，上演的戏如果是好的，听众总是满场。过去有无数的文艺作品现在已经死去了，没有人再去读它们了，也有无数的文艺作品经过长时间的淘汰而至今还巍然存在。这些简单的事实都说明了文艺上还是有个公是公非，这就是说，还是有个客观标准。谈到希腊文艺的时候，马克思说过一段深刻的话：

困难并不在于理解希腊艺术与史诗是与社会发展的某些形式相联系的，而在于理解它们何以到现在还是美感享受的源泉，何以在某些方面还作为不可追攀的标准和模范而流行着。^①

马克思没有提出圆满的答案，但是他把文艺有普遍性这个事实突出地指出了，而且也把它何以有普遍性这个问题突出地提出来了。美学也必须充分估计到这种普遍性，抹煞这种普遍性也是不能解决客观标准问题的。我过去虽然承认有这种普遍性，但是在考虑美学问题上却没有充分地估计到它，而过分强调个别差异。

辩证的美学必须承认这两方面的事实而把它们统一起来看，而这个统一也还须从意识形态的性质来看。在美感或艺术活动中，意识形态是通过个人生活经验即个人所接触到的现实起作用的。个人生活经验千差万别而且日新月异，所以同一作品对于不同的人或同一个人在不同的生活阶段，理应形成深广程度不同的形象。

① 《政治经济学批判》，译文是引者由原文译出的。

引起深广程度不同的美感。这是美感差异性的客观基础。同时，就同一时代、同一民族或同一阶级来说，经济基础和一般社会生活是大致相同的，所以它的上层建筑或意识形态也一定是大致相同的。每一个时代的文艺都有它所特有的形式和风格，它所特有的内容，都表现出那时代一般人对于人生与文艺的理想。这是美感普遍性的客观基础。

困难是象马克思所指出的，在于处在不同的经济基础和社会生活情况，因而具有不同的意识形态的人们何以能欣赏反映另一种经济基础和意识形态的文艺作品，古代的文艺作品何以至今还有普遍的吸引力。这是无可否认的事实，但是如何从理论上来解释却不是易事。我看它可以用历史生命的延续性来解释。斯大林说：“当基础发生变化和被消灭时，它的上层建筑也就随着变化，随着消灭。”这里所说的“消灭”不能死板地去看。就基础来说，旧的生产关系是可以完全消灭的，旧的生产力和生产方式中某些因素不一定就完全消灭。例如渔猎耕种的技术改变了，渔猎耕种的需要却未改变，生产方式改变了，要借生产来维持生活，却永远不能改变。人的劳动在任何类型的社会都会是生产力的一个要素。意识形态也是如此，旧的政权可以完全消灭，哲学、政治、法律的某些观点以至于文学、艺术方面的成就在新的社会里仍然或多或少地发挥它们的作用。我们目前的新社会不但在发扬过去的文化传统，而且保持了故宫和天安门。每个历史阶段都吸收了消化了过去所有历史阶段的许多有用的东西。每个成年期都是由婴儿期、幼年期发展起来的。在这个意义上，每个历史阶段的生命都融会了过去所有历史阶段的生命。也就是在这个意义上，列宁说无产阶级的文化继承了全部世界文化的丰富遗产。总之，就时间来说，文艺有普遍性，因为历史有延续的生命。

这里牵涉到另一问题，就是人类普遍性的问题。阶级性和党性是否排除人类普遍性呢？我认为不排除。从科学的逻辑看，许多对象既然同属一类，这一类就必有它的共同性。既然古今中外的人都叫做“人”，他们就应共有“人之所以为人”的某些特点，使人可以有别于一般动物植物或矿物。其次，就事实看，所有时代的人都有些共同的理想。例如要生活美满，要生活合理，赞扬好人好事，厌恶坏人坏事之类，尽管这些理想在不同时代具有不同意识形态的内容。就拿各时代、各民族的文艺中常出现的“恋爱”这个母题来说吧，封建时代的恋爱理想和恋爱方式与奴隶社会的和资产阶级社会的都不相同，但是需要恋爱这个基本事实却是相同的，爱而不见的思慕，欢会的喜悦，分离的愁苦等等大致也是相同的。这只是一例，此外还有许多类似的现象。因此，我们才能谈“人情之常”。马克思主义是尊重客观事实的，我想它不会把这种“人情之常”一笔抹煞。列宁在论文艺标准时，于阶级性和党性之外还提出“人民性”。这个“人民性”实际上也就是“人情之常”，也就近于人类普遍性。因此，我们可以说，古典作品至今对我们还有很大的吸引力，这是由于它们真实地深刻地反映出人类普遍性里的一些基本的东西。这是古今中外多数批评家的一致看法，我想它是合乎马克思主义的。^①

最后还要谈一下美的客观规律究竟是什么的问题。这是要与文艺作品所反映的客观事物规律性分别开来的。作品反映了事物的客观规律性，这说明了它真实地反映了现实。这本身当然就是第一个美的客观规律。但是除此以外，我们上文所说的艺术是意识形态式的反映，艺术是生产劳动，需要创造性的劳动，以及内

① 参见《苏联文学艺术论文集》第十九至二八页关于这个问题的讨论。

容与形式的统一等等都还是美的客观规律。它们彼此是互相联系的。至于过去美学家所说的“平衡”、“对称”、“谐和”、“寓变化于整齐”之类属性虽不能割裂开来单从形式上去看，它们的作用也还是应该肯定的。认识事物的规律，就是认识事物的必然性，这就是恩格斯对“自由”所下的定义。艺术的规律给艺术家以自由，使他能“按照美的法则去创造”。探求这些客观规律就是美学的一个重要任务。

四 我的美学观点是唯物的还是唯心的？

从上文看，读者想已不难看出我的观点究竟是唯物的还是唯心的了。不过批评者看我过去是主观唯心主义的信士弟子，总以为我现在的看法还是唯心的。许多批评文章都强调了这一点，或是比较客气一点，问我现在的看法和过去的看法究竟有什么不同。可见“唯心主义”这顶肮脏帽子是很难摘下的，而我又急于把它摘下，所以不惮词费，就上面所提的问题作一个简单的说明。

首先我要说，感谢马克思主义的学习，我在基本论点上已经站在唯物主义的立场上了。美学在什么意义上才是唯物主义的？唯物主义的基本原则肯定了物质第一性，意识第二性，意识受客观存在决定。在肯定了这个基本原则之后，唯物主义并不否定主观能动性的作用，并不否定意识可以影响意识；这一类意识形态（例如哲学）可以影响那一类意识形态（例如文艺）；意识还可以通过实践去影响客观存在，改变世界。唯物主义并不要求一切思想活动都必须直接由客观存在来决定。关于这一点，列宁说得很清楚：

就是物质与意识的对立，也只有在十分局限的领域的界限之内才有绝对的意义——在当前的场合下，即仅仅是在承认什么是第一性和什么是第二性的这个基本的认识论问题的界限之内才有绝对的意义。在这些界限之外，这一对立的相对性是毫无疑问的。^①

因此，我认为美学如果接受了在感觉阶段意识反映客观存在的大原则，承认了美必有美的客观条件，美感必须在感觉素材上加工，它已经就是很稳实地建筑在唯物主义的基础上了。

其次，在美感或艺术创造阶段，我根据了艺术为一种意识形态和艺术为生产劳动两条马克思主义关于文艺的基本原则，证明了艺术是自然性与社会性的统一、客观与主观的统一，还证明了艺术不仅是认识方面的事，而且是实践方面的事，我所站的立场就比目前一般美学家们前进了一步，不是站在机械唯物主义的基础上，而是站在辩证唯物主义的基础上了。

反对者说，你虽然承认了存在决定意识，却否认了美的客观存在，还是强调主观作用，这就证明了你的看法还是唯心主义的。我回答说，你这样说，是由于你那副头脑太缺乏逻辑的分析力。承认物质的客观存在是一回事，承认美的客观存在却另是一回事。如果你认为这两回事就是一回事，那是由于你假定了“物质”与“美”必然有本体与属性的关系。正是这个假定还待证明。而据我的证明，美不可能是自然物的属性，因为：一、自然物的属性不是意识形态性的，而美却是意识形态性的；二、自然物的属性是通过感觉反映到人的头脑里，这感觉是可以通过物理学和生理

① 《唯物主义与经验批判主义》第一四一页，人民出版社1956年版。

学来分析的，美不是一种单纯的感觉反映，我们无从用物理学和生理学的分析来断定美是某些纯粹客观因素造成的；三、自然物的属性只要没有感官缺陷的人都能感觉到，而且所感觉到的彼此大致相同，美却随社会历史条件不同，对于不同的人发生不同的效果。

姑且打一个简单的比喻给你听。铁匠把生铁投到熔炉里化过，经过锤炼，把它造成一把新的锋利的刀。生铁的客观存在并不足以证明这刀的“新”和“锋利”客观存在于生铁本身。你可以说生铁里已有“新”和“锋利”的条件，却不能说刀的“新”和“锋利”就是反映了生铁已有的“新”和“锋利”。你还不能说生铁是“新”和“锋利”的唯一条件，你还要考虑到熔炉和铁匠的作用。艺术利用感觉素材来铸造艺术形象，也正如炼铁成刀。而你的简单的看法是刀反映了生铁，刀的锋利反映了生铁的锋利，锋利是客观存在于生铁本身的，不依存于熔炉和铁匠的意识。我说你的看法是错误的机械唯物主义，道理就在这里。而你还说我是个主观唯心主义者，也正由于我否认快刀就是生铁，肯定锋利在快刀而不在生铁，并且强调铁匠的锤炼对于刀的锋利是起了作用的。

我接受了存在决定意识这个唯物主义的基本原则，这就从根本上推翻了我过去的直觉创造形象的主观唯心主义。我接受了艺术为社会意识形态和艺术为生产劳动这两个马克思主义关于文艺的基本原则，这就从根本上推翻了我过去的艺术形象孤立绝缘，不关道德政治实用等等那种颓废主义的美学思想体系。你问我现在的观点和过去的观点有什么不同，这就是我的答复。

（原载《哲学研究》1957年8月第四期）

读《在延安文艺座谈会上的讲话》的一些体会

毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，我是在解放后才读到的。初读时我觉得它是陌生的，格格不入的，因为自己过去对文艺的一些看法遭到了彻底的否定。首先是文艺与政治的关系。我一向认为文艺是超政治的，如果拿文艺作宣传工具，就是侮辱了文艺；文艺只是为文艺，所以批评文艺作品，也只能有一个标准，就是艺术标准。毛主席却再三着重地说，“文艺服从于政治”，政治就是阶级的政治，为政治服务，就是为阶级服务，“任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的”。其次，我既认为文艺只是为文艺，文艺的功用只在表现个人的思想情感，欣赏和创作也只是让个人得到快慰，所以“为谁服务”在我就不成为问题。书写出给谁看？当然给读书人看，所谓“读书人”指的当然不是工农兵那些“老祖”，而是和我自己一样的“士大夫”阶级。现在毛主席却不但把文艺为谁服务的问题当作第一个主要的问题提出，而且毫不含糊地说，文艺是为工农兵和城市小资产阶级。这些人正是我们“士大夫”阶级过去所轻视的，毛主席却说，“拿未曾改造的知识分子和工人农民比较，就觉得知识分子不干净”。第三是文学家艺术家的

学习问题。我过去相信“读书变化气质”的说法，认为学文艺首先就要学文艺方面的经典作品，文学家艺术家首先要有一副高超玄远的胸襟气度，这就要靠读书深思，静观默索来涵养。现在毛主席却说，“过去的文艺作品不是源而是流”，而文艺“唯一的源泉”却是“人民生活中的文学艺术原料”，所以，“有出息的文学家艺术家”必须“全心全意地到工农群众中去，到火热的斗争中去”。

很显然，毛主席关于文艺的指示和我过去“先入为主”的一些成见是水火不相容的。年轻一代人听到我对于文艺曾有过上面所说的那些荒谬离奇的想法，或许还难以置信。我只能向这些年轻一点的读者说，你们比我迟生了几十年，这是你们的幸福，你们不至于有这样荒谬离奇的想法了。可是在我和你们现在的年纪相仿的时代，这些想法并不是我一个人的想法而是相当普遍的想法。过去许多中国知识分子这样想过，许多外国知识分子这样想过，至今英法美等资本主义国家的多数文学家和艺术家还是这样想。这种想法在过去相当长的时期内，既不离奇，更不荒谬，而且简直是天经地义。在那个时期里，或者对于在那个时期的影响之下成长起来的人们（就是说，资产阶级的知识分子），毛主席的文艺思想是很不普遍的，甚至显得有些离奇的。从这个简单的事实看，我们应该体会到毛主席的讲话具有如何巨大的革命的意义。

关于这个革命的意义，我敢说，我的体会比起一般年轻一点读者们的或许要深刻一点，因为革命的对象就是我自己所代表的那套资产阶级的唯心主义的文艺思想。年轻一代人读到毛主席告诫小资产阶级知识分子的话，如果他们的感觉是敏锐的，当然也会感到“若芒在背”，有些不自在，但是对于象我这样毛病更深

沉更显著的人来说，毛主席的讲话简直是个当头棒，打得准，而且打得狠。凡是我过去所认为在文艺上是天经地义的东西，在我思想里扎根最深固的东西，也就是我从资本主义国家学来的那一套主观唯心论的美学和颓废派的文艺理论，都被毛主席的这次讲话从基础上打垮了。从我自己所受的这一当头棒来看，我体会到毛主席对于过去文艺界的病根作了切中要害的诊断，对于要摧毁什么和要建立什么也给了切中要害的处方。

病根在于所站的不是无产阶级和人民大众的立场，脱离群众，脱离现实生活。治疗的方法在于学习马克思列宁主义，深入工农兵群众向实际生活学习，来改变思想感情，改变阶级立场。这个要求对于我来说，是要大搬一次家，从一个世界搬到另一个世界。这是一个艰苦的工作，但也不是绝对做不到的工作。从我自己的还不很彻底的转变来看，尤其是从许多比我先进的人们的比较彻底的转变来看，这个艰巨的工作是可以逐渐做成的。拿现在文艺界思想情况和我在解放前几十年中的文艺界的思想情况作一个对比，就可以看出变化是很大的。毛主席所指示的文艺思想在中国已经由不普遍而变为普遍的了。现在绝大多数文艺工作者不但都已认识到毛主席所指示的方向是正确的，而且都在努力朝这个方向走。而且全世界的进步作家也都在学习毛主席的这篇讲话，都朝着他所指的方向走。从此我们可以体会到毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》所发生的深刻的影响。

《在延安文艺座谈会上的讲话》发表已经十五年了。在这十五年之间，我国在各方面都发生了史无前例的大变化。我们推翻了封建反动统治，摆脱了帝国主义的枷锁，完成了资产阶级的民主革命，现在正在胜利地进行社会主义的改造和建设，把中国由落后的贫弱的农业国家变成壮大的富强的近代工业化国家。这个

局面和延安抗日时代已大不相同了。即单就文化战线来说，发展也是巨大的。不但多数文艺工作者经过了思想改造，马克思列宁主义的学习，革命斗争的训练，真正为工农兵群众服务的文艺已在生长繁荣起来，而且工农群众本身在组织，教育，文化思想，经济状况各方面都在日益提高，他们自己队伍里已出现了许多优秀的文学家和艺术家。人们不禁要问：在这样巨大转变的局面之下，毛主席的讲话是否还能适用呢？它的适用范围和程度是否也要随之转变呢？

我认为这不是转变的问题，而是在较高的阶段，如何适应目前具体情况，来运用毛主席所指示的原则的问题。我们一方面要看到文艺界近年来的巨大进展，一方面也要看到文艺方面的进展大大落后于经济基础和实际需要的事实。今天国内文艺界的主要矛盾是资产阶级的思想意识与无产阶级思想意识之间的矛盾。工农兵群众中已经出现文学家艺术家了，一部分非工农兵出身的文学家艺术家已或多或少地站上无产阶级立场了，但是这些究竟还居少数，大部分从事于文艺的知识分子仍然或多或少地留着或掩藏着资产阶级或小资产阶级的狐狸尾巴。这就是目前文艺界的基本事实。从量方面说，文艺作品是在日渐增多，但是还不足以供应广大的工农兵群众的要求。从质方面说，文艺作品近来虽有提高，但在文化思想已经有显著提高的工农兵群众看，它们也还有不足之处。主要的毛病在于有些文艺作品还没有脱离公式化的倾向。这就说明了教条主义还是存在着的。教条主义的存在也就说明了在学习马克思列宁主义和学习社会两方面都还有缺陷，某些文学家和艺术家们还是或多或少地脱离群众，脱离现实生活，凭简单的主观看法在粗制滥造。这也就说明了毛主席所提的“为谁服务”和“如何服务”两大问题在今日还没有得到完满的解决。对于一

般文艺工作者，特别是还有小资产阶级意识的，毛主席所指示的那个明确的方向——“学习马克思列宁主义和学习社会”，“长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察，体验，研究，分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式”，认真地学习“人民群众的生动的丰富的语言”，“把自己的思想感情来一个变化”——还是今日应该努力争取的目标。

此外还有与培养新生力量密切关系的普及与提高的问题。我是在学校里工作的，在学校里我们所感到的最迫切的问题是在教学上和科学研究上，新生力量都接不上来。我想文艺界恐怕也有类似的情形。好在工农兵群众中，象上文所已指出的，已经出现了一些优秀的文学家和艺术家。这是最值得珍视的新生力量。文艺界的未来是属于他们的。所以我们绝不应把眼光放在已经有些成就的专业的作家身上，还应更多地注意培养这批新生力量。目前他们不仅在萌芽时期，在量上和在质上都还不够。如何提高他们？这是目前一个迫切的问题。如果专业的文艺工作者想提高，就要深入工农兵群众去体验实际生活斗争，已有很丰富的实际生活斗争经验的工农兵文艺新生力量想提高，就是有计划地定期脱产进学校，去学习文化与文艺专业的知识技能。在这方面，专业的文艺工作者既可以给他们教，也可以向他们学，一举两得。这种工作本来已在进行，我认为还须把更大的力量投到这上面来。这里就牵涉到毛主席所提的继承文化遗产的问题。中国古典的整理与外国古典的翻译在今日都是刻不容缓的事。总之，遵照毛主席所指示的方向，我们所要做的工作还是很多的，而且是很艰巨的。

（原载1957年《文艺报》第七期）

美就是美的观念吗？

——评吕荧先生的美学观点

吕荧先生在1957年12月3日《人民日报》所发表的《美是什么》一文所表现的美学观点是混乱的，自相矛盾的。

他的基本论点是：美就是“美的观念”，“美的概念”，“美的意识”，“审美观”，他还说，美也就是“社会意识”。很显然，他对于他所用的这一大堆抽象的名词，没有给以科学的明确的分析，因为这些名词在含义上不能是完全相同的。

首先说美是否就是“社会意识”。据我的理解，他所谓“社会意识”就是一般所谓“社会意识形态”。马克思、恩格斯告诉过我们，文学艺术是一种社会意识形态，美是否也是一种社会意识形态呢？吕荧说它也是，这就是把美学看成一种实体，他忘记了“美”原来只是表明某种实体的一种属性，作为属性，美是不能脱离它所属的实体而独立存在的，更不能说它就是那实体本身。比如说“一件艺术作品是美的”，这句话既不等于说“美原来独立存在于这件艺术作品之外而后附加上去的”，更不等于说“美就是这件艺术作品”。美既然是艺术的一种属性，而艺术本身既然是一种社会意识形态，美(属性)就不能同时是一种社会意识形

态(实体)，它只能是意识形态性的；这正如说“唯利是图是资产阶级的特性”，“资产阶级是一个剥削阶级”，我们从此不能得出结论说，“唯利是图就是剥削阶级”，只能说“唯利是图是剥削阶级性的”。所以吕荧把美看作一种“社会意识”，就犯了一个显而易见的逻辑错误。在这个错误后面还隐藏着两个严重错误的美学观点。第一是他把“美”加以实体化，这也就是把“美”加以绝对化(美可以脱离它所属的实体而自成一种实体)，这正是柏拉图式的客观唯心主义。其次，依吕荧的看法，美与艺术的关系只有两种可能，不是把“美”和“艺术”等同起来，就是把“美”和“艺术”并列起来，因为他否定了艺术与美的关系就是实体与属性的关系而肯定了二者同是实体。前一种正是克罗齐的看法(克罗齐认为艺术就是美)，后一种则近似托尔斯泰的看法(托尔斯泰否认美是艺术的特性)。无论是哪一种，错误都是很显然的。

其次说“美的意识”。依一般的用法，这是指人对于美的意识，即某物美而人意识到了。在这个意义上，美当然不能说就是“美的意识”，正如眼睛看花，眼睛所起的视觉不能就是花。吕荧所指的大概还是他的所谓“社会意识”，社会意识不能就是美，上文已经说过，而且“意识”和“社会意识”也不能等同起来。用词的混淆一方面反映出思想的混乱，一方面也会导致思想的混乱。

第三，“美的观念”也不能就是“美的概念”。“美的概念”是经过科学分析后对于美所下的定义。我们最近两年的美学讨论就足以证明我们还没有得到一个大家公认的明确的“美的概念”。但是我们并不因此就不能感到某些事物美，也并不因此就不能对美抱有某种看法，认为事物怎样才是美，怎样才是丑。而这种美的看法正是吕荧所说的“美的观念”或“审美观”。这种“美的

观念”倒是社会意识形态总和中的一部分，也就是说，它是一定历史条件下的世界观和阶级意识决定的。吕荧模糊地认识到社会意识形态对于美的重要性，他的这一点好处我们是应该承认的。但是他在这方面的认识仍然是极端混乱的。第一，他没有看出作为全体的社会意识形态与作为其中一部分的“美的观念”之间的分别和关系。他时而说美是“美的观念”，时而说美是“社会意识”，好象二者可以等同，这样一来，部分就等于全体了。很显然，不是所有的社会意识形态都是美的，美学的任务就要找出美的社会意识形态所不同于其他社会意识形态的特点。吕荧对于“美的观念”和“社会意识”两词的任意互换使用就把这个问题掩盖起来了。其次，更重要的问题是：这种“美的观念”是否就等于“美”呢？说二者相等，就无异于说“花的观念”就等于“花”。谁也可以看出，这是彻头彻尾的主观唯心主义。尽管你承认“花的观念”由客观决定，这也不能挽救你，使你摆脱唯心主义，因为你毕竟肯定了意识(美的观念)就是存在(美)，把观念代替了存在。依吕荧的逻辑，只要有“美的观念”就有“美”，我们大可睡在床上把眼睛闭起，让“美的观念”在脑里打转，于是艺术美、社会美、自然美等等“万美皆备于我”了。这倒是一个了不起的发明！

但是吕荧的观点是太善变了，“美是人的一种观念”，话犹未了，接着就说美仿佛又不是人的一种观念。请听，“人在生活中见过许多花，关于花的美的概念已经形成，所以对于花的美与不美可以进行直接的判断”，“我们平常用美这个字，不仅仅用于评价山水花草等自然界的事物，……主要的是用于评价社会生活和社会事物”。从此可以看出他又把“美的观念”看作美的标准，即“判断”或“评价”事物美与不美的根据。然则“美”与

“美的观念”又是两回事了，因为量布的尺不能就是所量的布。这里显然是自相矛盾的。

再说美是不是按照“美的观念”这个尺度量出来的呢？美是否就由“美的观念”产生出来的呢？我们并不否认“美的观念”可能影响美，但是这并非全面的客观事实。在很多的场合下，一个人发现一个女子美或是一种乐调美，心理过程是很直接的，不假思索的，并不拿她或它和自己的“美的观念”来比较一番。反之也有许多人（特别是美学家们）头脑里装了一大堆事物怎样才能是美的陈词滥调，有很多的吕荧所谓“美的观念”，可是临到具体的美的艺术作品，却一窍不通，胡言乱道。这些现象却是吕荧所没有考虑到的。

吕荧在这里也暴露出他对于社会意识形态对于美的关系抱着一种不正确的看法。他好象把社会意识形态分成若干小方格子，由“美的观念”、政治的观念、宗教的观念、哲学的观念等等分别占住，人在“判断”或“评价”事物美与不美时，就根据其中某一小方格里的“美的观念”来衡量。其实意识形态起作用，并不这样机械。姑举阶级意识为例来说，一般人民群众的阶级意识里并不一定要含有“美的观念”在内而后才能对美的事物起反应，但是它决定每个人对事物的态度，因而也就决定每个人感觉事物美或不美。是旧社会的剥削阶级的知识分子，他的要奴役人的意识形态就决定了他对于娇弱的多愁善病的女子起美感，是劳动的人民，他的爱劳动爱健康生活的意识形态就决定了他对于健壮的女子起美感。一个人的意识形态是一个有机整体，它起作用的也是以有机整体去起作用。假如这有机整体里也包含“美的观念”，这“美的观念”也不能离开整体而孤立地起作用。

吕荧在美感的问题上也表现出思想的混乱。他说：“悦目的

美色，悦耳的美音，悦口的美味……人人都感得一种快感（或美感）。但是……这些形色声味是美还是不美，以及美到什么程度，这种美的意义如何，就要通过意识的判断”；“美的认识必须经过感性阶段——美感，但是不能够用感觉（美感）代替乃至取消理性认识（美的概念、观念）”。从此可以看出几点：第一，他把“美感”、“快感”、“感觉”都看成同义词。美感固然是一种感觉，是一种快感，但是不是所有的感觉或快感都是美感，美学的任务就是要找出美感之所以不同于一般感觉或快感的特点。而吕荧的感性阶段的“美感”其实只是“快感”，因为对事物既然起了美感，当然就是感到那事物美，而吕荧却说“是美还是不美”的问题要待理性阶段的判断。这样他就取消了感性阶段的真正的美感作用。其次，所谓“美感判断”是康德的老玩艺，过去已经有许多人论证这是个自相矛盾的名词，是美感就不是判断（这要运用概念），是判断就已经不是美感（这是直接的，充满情感因素的）。这并非说，理性活动对于美感不起作用。美感活动是一种逐渐深化的过程。有些场合的美感可以止于感性阶段，也有些场合的美感是理性认识的结果。但是观赏者不能停留在理性的认识，他必须在理性认识的基础上感到深一层的美感；如果这深一层的美感不发生，观赏者在情感上没有受到更深的感动，那么，他的理性认识就还只是科学范围的活动而不是艺术范围的活动。吕荧的严重错误不仅在他在感性阶段取消了美感而代之以快感，而且在理性阶段里也取消了美感而代之以“判断”。这样一来，美感在他的美学观点中就根本不起作用了。第三，理性认识在吕荧的思想中是审美过程的终结阶段，在“理性认识”之后他加了括弧说明它就是“美的概念、观念”。从此可见，在吕荧的思想中“美的观念”不但就是美本身，而且又是美的原因（判断的根据），又是

美的结果了。这个美以“观念”始，以“观念”终的看法，如果用比较温和的字样来说，至少也是唯心派美学史家所说的“理智主义的美学”。

最后，谈到美是客观的，主观的，还是主客观统一这一个基本问题，吕荧的思想的自相矛盾仍然是很突出的。他肯定了美是“第二性的现象”，这一点我认为是正确的，我也是这样看。我的理由是：艺术是一种社会意识形态，是反映现实的，所以它是第二性的，美是艺术的一种必不可少的特性（没有美就不成其为艺术），它也只能象它所属的实体一样是第二性的。但是我与吕荧有这两点根本性的差别：第一，他把美看成一种实体（意识形态）和艺术相等或是并列，我不承认美是一种独立的实体，肯定它是艺术（意识形态）的一种属性，即意识形态性的。其次，我认为美既是第二性的，它就不能单纯地是自然界客观事物本有的一种属性，自然物只能有美的条件，这客观条件与主观方面意识形态的条件两对立面的矛盾统一之后才有艺术，有了艺术才能有艺术所特有美，总之，我否定了美是自然物的属性说；吕荧一方面承认美的第二性，说“深思的唯物论者从来没有把美当做离开人的客观存在看待”（从此可知他否定了美的客观存在），一方面却又说，“现实中的美反映在人的意识中”，“在现实生活中没有美的存在，因而在观念中也没有美的存在”（从此可知他又肯定了美的客观存在）。我们不妨问一声，吕荧所了解的“现实中的美”是第一性的呢，还是第二性的呢？如果他说这是第一性的，他就是自相矛盾，而且还引起了一个更严重的问题：第一性与第二性，非意识形态性与意识形态性，这是一种本质上的分别，美既然有是第一性的，又有是第二性的，这两种本质不同的“美”如何统一起来呢？换句话说，依吕荧的自相矛盾的看法，“美是什么”这个问题就还

没有得到解决。其次，如果他说“现实中的美”还是第二性的（他并没有这样说），那就是承认在欣赏“现实中的美”时意识形态对欣赏者所见到的形象已起了作用，这正是我对于“自然美”的看法，就是“自然美是雏形的艺术美”的看法，也就是主观与客观统一看法，而我这个看法又是吕荧所认为“不能解释美”的。

总之，吕荧的全部美学只有这样几句话：“美的观念”就是美，就是美的原因，也就是美的结果；美又是第二性的，又不是第二性的；美感只是快感，审美要靠理性判断。吕荧何以走到这样自相矛盾的死胡同里呢？我看原因很简单。他的基本论点只有一个：“美是人的一种观念”，这样的提法的主观唯心主义的色彩太刺眼了，于是他想尽方法来遮掩。一种方法是偷梁换柱，用“社会意识形态”来装饰他所谓“观念”，另一种方法是骑墙，他又要迎合流行的机械唯物主义的看法，说美仍然是客观存在的，他忘记了就在这同一篇文章中他已经一再否定了美的客观存在。他还援引车尔尼雪夫斯基的话以自重，其实他的观点与车尔尼雪夫斯基的观点毫无共同之处，谁也可以看得出。

趁便也答复一下吕荧对我的客观与主观统一说的批评。他不但搬出“唯物论”来，还搬出什么“二元论”和“唯心论”来，证明我的看法“不能够解释美”。第一，从“唯物论”的观点，他说“这个统一就是一致”。我觉得这是歪曲我的原意，我明明说这个统一是对立面的矛盾统一，从来没有说它是单纯的一致。主客观的单纯的一致是机械唯物论的看法，辩证唯物论却认为这最后的一致是经过矛盾统一的发展过程而来的，而在艺术的创作和欣赏中，客观的美的条件与主观方面意识形态和艺术修养等条件的熔铸成为形象，就是这种矛盾统一的过程。其次，从“二元

论”的观点，吕荧说，“这就是说主观与客观是各自独立的存在，取消了主观的客观性”。二元论正是主张主客观各自独立的，我强调主客观的统一，为什么这就是主张主客观各自独立？为什么这就取消了主观的客观性？我不懂这套逻辑。第三，从“唯心论”的观点，吕荧说，“这就是主观(绝对概念)在客观(形象)上的完全显现，也就是说美是独立自在的绝对观念。”我想他所指的这种“唯心论”象是指黑格尔，黑格尔所了解的美是主观与客观的统一，感性与理性的统一，但是他认为美必然是理念在具体形象里的显现，从来没有说绝对概念就属于主观方面，从来也没有说美可以离开具体形象而成为“独立自在的绝对观念”。而且我的主客观统一说基本上是根据马克思主义关于意识形态的理论，而不是根据黑格尔。因此，我认为吕荧的三点批评都有些“无的放矢”。

（原载1958年1月16日《人民日报》）

美必然是意识形态性的

——答李泽厚洪毅然两同志

我在《美学怎样才能既是唯物的又是辩证的》一文里批评蔡仪同志的美学观点时，首先指出了他忽视马克思主义关于文艺为意识形态的基本原则；接着我在《论美是客观与主观的统一》一文里详细说明这个基本原则对于建立新美学的重要性，并且初步地试图根据这个基本原则建立我自己的美学观点。此文发表后，我读到一些发表和未发表的批评，就中比较有代表性的是李泽厚同志(下文简称李)的《关于当前美学问题的争论》和洪毅然同志(下文简称洪)的《美是不是意识形态？》^①两文。我在这里作一次简赅的答复。

首先值得欢迎的是李洪二人的看法比过去的略有改进，他们在前此发表的文章里从来没有意识到意识形态的原则对于美学的重要性，现在他们却不约而同地承认了美感是意识形态，而李还更进了一步，说他“强调了在艺术创造和认识过程中，主客观的统一和一致”(这“了”字表示过去时，李过去是否强调过主客观的

^① 李文见《学术月刊》1957年第十期；洪文与本文同时发表于《学术月刊》1958年第一期。

统一，最好请他自己检查一下他过去发表的文章)。无论如何，这种改进至少使他们的观点和我的稍微接近了一点。然而他们和我在基本问题上还是有分歧的。我肯定了美的意识形态性，否定了美是自然物的一种属性，而他们则以为美感虽是意识形态，美却是客观存在，这就是说，美还是自然物的一种属性。他们说，这是“两条路线的斗争”，当然自以为是站在马克思主义一边，而我则仍是站在唯心主义一边。他们对于我的一切批评都是从“美是自然物的属性”这个基本假定出发的。如果这个基本假定是正确的，局势当然就是象他们所估计的，但是正是这个假定还有待于证明。我认为这个假定是不能成立的，其理由如下：

我想谁也不能否认文艺是一种意识形态这个马克思主义的基本原则。既承认了这一原则，就得承认文艺是对客观现实的意识形态式的反映，本身不能就是客观现实，客观现实是第一性的，文艺是第二性的。

其次，我想谁也不能否认文艺是美的集中表现，美是文艺的一种特性。既然承认了这一点，就得承认研究美，就不能脱离艺术来研究。而洪却说：“如果就艺术创作而言……不把它当意识形态的话，那的确是大错特错的。但是我们所讨论的既然是美的问题，而不是艺术的问题，却又当别论了。”（重点引者加）“又当别论”者是美的问题不是艺术的问题，研究艺术，固然应从意识形态原则着眼，研究美，就不应从意识形态原则着眼。这样割裂美与艺术，也正如割裂资产阶级与它的剥削性，说研究剥削性可以脱离资产阶级。我这样说，只是强调一个实体与它的属性之中的不可分裂性，并不是说实体就是它的属性，艺术就是美。而李却说我还是主张艺术=美，这只能证明他存心歪曲。

承认了文艺是一种意识形态，又承认了美是文艺的一种特

性，应该得到的结论是什么呢？当然的结论是：美必然是意识形态性的。所谓“意识形态性的”，就是说：美作为一种性质，是意识形态的性质，而不是客观存在的性质。客观存在的是第一性的，意识形态是第二性的。说美不是一种客观存在，就是说，美不是第一性的而是第二性的，正如“美”所形容的那个实体，艺术本身不是第一性而是第二性的。

洪说：“关于属不属于上层建筑以及有没有‘非上层建筑性的美’……这一系列问题根本就是不恰当的烦琐问题。”（重点引者加）这就证明他对马克思主义哲学缺乏最基本的认识。你们和我所争论的是“美是否为客观存在”的问题，这正是有没有非上层建筑性的美的问题，你说这是“不恰当的烦琐问题”，就无异于说第一性和第二性的分别是个“不恰当的烦琐问题”。不是你们说美是第一性而我说美是第二性吗？如果这是烦琐问题，那么请教，你们争的究竟是另外的什么重大问题呢？很显然，这问题对于你们坚持“美属于物存在范畴”的人倒是不愉快的，所以你想用“不恰当的烦琐的”罪名把它腰斩了。可惜问题的存在与否是“不随人们意志为转移的”。你们和我的斗争确实是如你们所说的“两条路线斗争”，是辩证唯物主义与机械唯物主义的斗争。而这斗争的关键正是在美是否为意识形态性的这个基本问题上。

为了把问题弄得更清楚一点，让我来揭穿你们思想中的混乱。这里有三个不同的问题：一、美是否是意识形态性的？二、美是否既是意识形态性的，又不是意识形态性的？三、美是否既不是意识形态性的，又不是非意识形态性的？暂且别笑二、三两个问题提得奇怪，正是这种奇怪的思想在你们心里作祟。洪说“美既不是基础，又不是上层建筑”就是肯定三。这个肯定陷入了“艺

术是意识形态性的，而艺术的特质，美，却不是意识形态性的”那个矛盾，已如上所述。李和洪以及一切认为“自然美”和“艺术美”“又当别论”的人们实质上就是肯定二，因为艺术美如上所证明，不可能不是意识形态性的，如果自然美不是意识形态性，那就成为肯定二。肯定二就是肯定两种在本质上(是不是意识形态性的分别是个本质上的分别)不同的美。这样一来，我们就还没有找到一个统一的普遍的美的概念。这也就是说，“美究竟是什么？”这个基本问题还未得解决。

最近一年的美学讨论证明了“自然美”对于许多人是一大块绊脚石，“美究竟是什么”的问题之所以难解决，也就由于这块绊脚石的存在。解决的办法只有两种：一种是否定美的意识形态性，肯定艺术美就是自然中原已有之的美，也就是肯定美的客观存在；另一种是否定美的客观存在，肯定艺术美和自然美的都是意识形态性的，即第二性的。第一种就是蔡仪、李、洪和一般参加美学讨论者所采取的办法，第二种就是我所采取的办法。他们的根据是感觉反映物质世界那个原则，只是错误地把美摆在物质存在一边；我也根据了感觉反映的原则，但是又加上意识形态反映原则，承认美有感觉素材做它的客观条件，这感觉素材的来源是第一性的，但是认为只有这客观条件或感觉素材还只是原料，还不成其为美，要成其为美，就必须有艺术形象，在这艺术形象的创造过程中，意识形态起了决定性的作用。所以我认为只有客观条件或只有主观条件都不能产生艺术，艺术本身是客观与主观的统一，它的特性——美，当然也是客观与主观的统一。

这番道理本来是很明白的。但是人们固执成见，不肯正视很明白的道理，只好再作一些浅显的论证。比如说一幅齐白石画的喜鹊是美的，我们说这幅画美，并不是说原来客观存在的那只喜

鹊美。喜鹊当然也要有一定的造成美的客观条件，画喜鹊不同于画乌龟，画喜鹊就得象喜鹊。但是“象喜鹊”并非“就是喜鹊”，只是象喜鹊还不够，如果够，摄影就会高于艺术。齐白石的这幅画就不只是象喜鹊，我们在这画里面还可以见出他对喜鹊的心情和态度，见出他的人生观和世界观，见出他的艺术修养。这就是说，这幅画或多或少地反映出齐白石这人的意识形态。因此，画的喜鹊比客观存在的某一只喜鹊要多了一些东西。任何一只喜鹊只是物本身，艺术的素材，美的条件；画的喜鹊才是艺术形象。我们说这幅画美，就是说这个艺术形象美。这个艺术形象比原物既然要多了一些东西，我们说它美，当然要把那多了的一些东西考虑在内，就不是原来那只喜鹊的美。洪说：“不应该把它夸大成为好似可以由它给予自然事物增加‘更多的东西’。”他这样说，只能证明他不肯正视艺术的现实。艺术在自然事物上增加了一些东西，这不是什么“夸大”，“好似”，这是铁一般的事实。我还应该说，艺术对自然事物，不但增加了一些东西，而且减少了一些东西，改变了一些东西，艺术根据自然事物所创造的东西是一种新的东西。谓予不信，有齐白石画的喜鹊为证，有一切艺术作品为证。这种“增加”、“减少”和“改变”就是一般所谓“选择”、“集中化”、“典型化”，是创造过程，是生产劳动的过程，是主观能动性与意识形态起作用的过程，也就是客观与主观矛盾统一的过程。这并不是李、洪等所说的客观“加”主观的问题，如果把“加”理解为机械地把一物堆在另一物上面的话。这不是物理的混合，而是化学的化合。这种化合过程当然是为着更好地反映现实，不但把现实中本质的东西突出地表现出来，而且也把人对现实的关系，即现实的社会意义，形象地表现出来。同时，这种化合过程也说明了艺术不就是现实（如同盐不

是未化合以前的氯和钠),艺术美不就是现实“美”(如同氯和钠原来没有盐的那种咸味)。

艺术美如此,是否另有一种美叫做“自然美”呢?李在《学术月刊》的文章里举了一个很好的例,请允许我借用一下:

托尔斯泰《战争与和平》里描写安得列月夜听娜达莎唱歌前后所见到同一棵老橡树的两种根本不同的感受:去时觉得橡树丑陋古怪,是对青春的一种嘲笑;回时的感受则恰恰相反。

李怎样解释这种现象呢?他说:

当然这也不是这棵老橡树的客观社会性在一夜之间有什么改变,因此才产生两种不同的美感。相反,这里主观心理状况就起了决定作用。

我说这个例子很好,因此它可以帮助我一箭射三雕。

第一雕是他们的“美是外物的属性”那个顽固堡垒。如果说“美”原已客观存在于那棵老橡树里,为什么同一个安得列本来见不到,过了一夜就能见到呢?李可以说,“主观心理状况”只影响了美感而并没有影响美。可是这并没有解决问题。“主观心理状况”不能影响象“红”色那样的感觉,为什么就能影响“美”这样的感觉呢?李没有解释,而且站在他的立场上也无法解释。他无法解释,因为他以为安得列夜前所见到的老橡树在他心中所形成的形象,还是他夜后所见到的老橡树在他心中所形成的形象,他以为老橡树依旧未变,老橡树在安得列心中所造成的形象

也依旧未变，他以为影响安得列起美感或起不美感的只是那棵橡树而不是那棵橡树在他心中所造成的形象，并且——这是问题的关键所在——他以为“主观心理状况”（这当然包括意识形态在内）只能影响美感，不能影响橡树在安得列心中所造成的形象，因而也就不能影响那形象的美与不美。这样把“美”和“美感”完全割裂开来，“美感”对于“美”就老是在捉迷藏，而“美”也就变成一种神秘的东西，有时看得见，有时又看不见，各个人都可能看到一点，可是从来没有人看到它的全面。这样的绝对的美是不存在的，我在下文还要说明它所以不存在的道理。

第二雕就是他们的自然美又当别论的看法。自然美与艺术美确有不同，但是在本质上都是意识形态性的，老橡树的例子就可以说明。安得列夜前所形成的老橡树的形象是在夜前的“主观心理状况”（包括意识形态在内）中形成的，所以那个形象就受了夜前的“主观心理状况”（包括意识形态）的影响，它表现了安得列当时的态度和心情，因此它就是一种意识形态的反映，换句话说，它就是一种雏形的艺术形象。安得列评判美丑是凭这个形象（不是凭原来老橡树那个自然物）。假如他是个画家，他以这个形象为出发点，到他画成一幅画，当然还要经过一大段复杂的辛苦的艺术加工过程，主要的是形象的丰富化与深刻化。但是不管他如何丰富化和深刻化，他的心理过程却仍是形象思维，仍是意识形态的反映，因而最后完成的艺术形象的美也还是意识形态性的。如此解释，我们才能有一个统一的普遍的美的概念，可以适用于艺术美，也可以适用于自然美，可以适用于创造，也可以适用于欣赏。不如此解释，那就会陷入李、洪等人的混乱，时而把美看成在物的一成不变的属性，艺术美就是自然美，时而肯定主观作用对于艺术的影响，却否定它对于艺术的特性——美——的影响，并且

又肯定自然美与艺术美完全是两回事。

第三雕就是李所倡议而洪所附议的美的社会意义就是与自然叠合的社会存在那个奇怪的说法。李否认美的社会性是意识形态性，以为“美”象“红”一样是物的属性，也是象“红”一样通过感觉反映方式反映到人脑里。老橡树在一夜之间不能改变它的社会性，于是他就否定了美在这一事例中的社会性，干脆说，“这里主观心理状态起了决定作用”。他以为这样就解决了问题，其实这还只是问题的开始。第一，这“主观心理状况”作用于老橡树本身还是作用于安得列心中的老橡树的形象呢？如果是前者，我得承认我这副呆笨的头脑竟想象不出这作用是怎样起的。如果是后者，承认了“主观心理状况”对于形象的作用，那也就势必承认它对形象的美的作用，李在这里就是自打耳光。其次，社会性对于美是必然的呢，还是可有可无呢？李在原则上承认美必然有社会性，而在老橡树这个例子里他却又认为老橡树的社会性对美丑没有起作用，然则在老橡树这个例子中的美的社会性从何而来呢？在他的否定意识形态对美的作用那个立场上，这问题就无从答复，他就只得承认美在这个例子中没有社会性。依我的解释，这问题就很容易答复。李所说的“主观心理状况”必然包括意识形态在内，这也就是说，必然包括社会性的因素。老橡树的“客观社会性”虽然不能“在一夜之间有什么改变”，安得列的意识形态却可能随不同的具体客观情境和“主观心理状况”而随时起不同的作用。我这样看，李、洪等说，我“把美的社会性统一于主观”。不错，我所理解的社会性就是社会意识形态性，意识形态本来既是社会性的，又是主观的，说我“把美的社会性统一于主观”，就算定了罪名吗？我强调过主观的意识形态还是由客观存在决定的，强调过主观与客观不能以形而上学的方法分裂开来。

李、洪等就单提我着重主观意识形态一点，而不肯正视我的“客观与主观的统一”那个基本主张。

我们还须考虑一下否认美的意识形态性会有什么后果。说美不受意识形态的影响，就不但等于说美是超时代、超阶级、超世界观和人生观的，而且也等于说，文化历史传统对艺术的美不起作用。这也就是等于把美加以绝对化，仿佛世间原有一种一成不变的独立自在的美，只有美感可变迁，而美是不可变迁的，用李所爱说的话，美是“不以人们意志为转移的客观物质的社会存在”。我想马克思所说的“不以人们意志为转移的”是客观规律，是物质和社会是存在的这个事实，至于“客观物质”和“社会存在”都是可以以人们意志为转移的，尤其是李、洪等所理解的与社会意义相等的“社会存在”，否则就谈不到改造自然和改造世界。艺术正是人们在实践生活中认识世界和改造世界的一种方式。只有这样理解艺术，艺术美才能对人的精神生活起提高的作用；也只有这样理解艺术，艺术性才能和思想性达到谐和的统一。认为美是物的属性的人们往往都不可避免地走到形式主义，因为它没有思想(意识形态)的内容，只得在“平衡”、“对称”、“明暗”、“高低”等等上面孤立地考虑问题。

把美加以实体化、绝对化和形式化，这个倾向在洪的思想中特别突出。请看他说的这一段话：

我个人认为：严格区别作为形容词的“美”，即“美的”(beautiful)和作为名词的“美”(beauty)是十分必要的。因为作为形容词的“美”，即“美的”，这个词所表述的确是人的主观意识对于客观事物的某种评价。但是作为名词的“美”这个词所表述的却指的是能够引起上述评价那种被评

价的对象之某客观存在着的事物属性。而且如果没有它，一切“美的”评价都不可能凭空产生。

一句话，“美的”是一种评价，是受人的主观意识影响的（然而他说过，美不是一种价值，美不受主观意识影响）；“美”不是一种评价，而是评价的标准（评价的根据又不是主观意识了），它是不受人的主观意识影响的。这就是说，有一种包罗万象的一成不变的“美”，作为一切“美的”的标准或根据。诗里的“美的”根据那个“美”，图画、音乐等里的“美的”，以及古今中外的凡是“美的”，也都根据那个“美”。我可以告诉洪先生说：这就叫做客观唯心主义。趁便也告诉他一句，他在文章第五节说的“一概只能取决于人们主观意识的裁夺”的“客观唯心主义”是一个很可笑的滥用名词的范例。

究竟有没有这种包罗万象，一成不变，为一切“美的”事物所自出的抽象的“美”呢？是否一切“美的”都是从一个总的“美”的原型脱下来的呢？这种绝对的“美”是客观唯心主义所遗留下来的一个顽强的迷信，它也影响了机械唯物主义者。不打破这个迷信，美学就难望走入正轨。可用来驳斥它的道理很多，单举其中浅而易见的一种。凡是属性都不能脱离它的主体而独立的（这是普遍性与特殊性的统一）。凡是“美”都必存在于“美的”之内，也就是说，凡是“美”都是“美的”，离开“美的”就无所谓“美”。只有“美的”诗，“美的”画，“美的”人，“美的”风景，这些具体的“美的”都各有不同于其他“美的”的某些方面。不可能有一种总的“美”的属性，这首诗的“美”是它，那幅画的“美”是它，任何一种其他事物的“美”也还是它。再说，如果这“美”是物的一种属性，这属性就应该是可用科学分

析而加以明确说明的。例如颜色可以用光学从光波来测定，也可以用生理学从它对眼球网膜的作用来测定。据说有“美”这么一个属性，象“红”、“软”、“高”、“长”等属性一样，它是否可以用科学来分析呢？所谓“实验美学”就根据这种假定，来进行所谓“美学测验”。但是分析到的不是美而是其他属性，如“平衡的”、“整齐的”、“不规则的”、“和谐的”、“愉快的”、“不愉快的”之类。这些属性不能就是美，只能说是“美的条件”。作为条件，一个孤立的属性在不同的具体情境下可以起完全相反的效果，例如“平衡”在某种组合里美，在另一种组合里可能是呆板的，丑的。到现在为止，实验美学还没找出一个包罗万象的一成不变的“美”这个属性。它永远也不会找出，因为它建立在“意识形态对美不起作用”这个错误的假定上。这是一个确凿的事实，请我的反对论者先把这个确凿的事实驳倒！

反对论者也许要问：你不是强调“美”是一个统一的普遍的概念吗？并且还对美下了定义吗？不错，我下的定义是：“美是客观方面某些事物性质和形状适合主观方面意识形态，可以交融在一起而成为一个完整形象的那种特质。”这个定义首先就否定了美可以单从“事物性质和形状”方面去看。其次，意识形态千变万化，这个定义就可以适用于千变万化的具体情境，可以适用于艺术美，也可以适用于自然美，可以适用于创造，也可以适用于欣赏。这就是我所理解的美的统一性。美的统一性就是美的普遍规律性。我所下的美的定义只是肯定了美的总的规律，而不是肯定自然事物中原有“美”这个属性。

李和洪都替我的这个主客观统一说画了一些等号，目的都在把“唯心主义美学”这个帽子扣在我头上，以为这是解决问题的最轻便的办法。姑举数例。他们不约而同地（洪在私人通信里，李

在《哲学研究》的文章里)说这就是马赫的“原则同格”说。我见到李向他说：“你这样提，证明了你不但没有理解我的意思，而且也没有理解马赫的原则同格说。”过了几天李向我承认了他的错误。当时我对他这样勇于认错的精神肃然起敬。可是这次他又犯了老毛病，他说我的统一说“是一种康德式的主客观统一论”，我的物甲就是康德的物自体，我的意识形态就是康德的先验范畴。这样说至少是强不知以为知。我的物甲是感觉的根据，艺术的素材，是可知的，而康德的物自体是不可知的。我的意识形态是有丰富内容的，是社会和历史决定的，而康德的先验范畴是先经验的没有内容的抽象形式。这种等号如何画得成呢？并且康德并没有主张过什么主客观的统一。

李又说，我的统一说就是移情作用说。这话有一部分真理而也不完全是事实。“有一部分真理”，因为两说都强调主客观的统一。就这一点说，我的看法与其说近于移情说，无宁说更近于中国古代文艺理论中关于“理象”和“意境”的说法。我承认，但是错误在哪里呢？“也不完全是事实”，因为我的统一说是建筑在马克思主义的意识形态原则的基础上的，而立普斯的移情说是建筑在主观唯心主义的基础上的。基础不同，就造成了两说在本质上的不同。

洪又说，我的统一说还是克罗齐的“直觉=表现=创造=艺术”的公式。这话表面上也有一部分真理，因为我也强调了创造与欣赏、艺术美与自然美的统一性。但是上段驳统一说=移情说的道理也还适用于这个事例。应该进一步看实质。我肯定了感觉阶段，从而肯定物的客观存在及其第一性，这个出发点就和克罗齐的根本不同。其次，我根据的是马克思主义的意识形态原则，我所理解的“艺术形象”有丰富的社会内容，而克罗齐的直觉则

一味是个人的主观心理活动。唯心主义哲学中某一论点暗合马克思主义的某一点,不足以证明唯心主义就是马克思主义(如同有些佛教徒认为佛教哲学合乎马列主义那样);反之,马克思主义哲学中某一论点暗合某个唯心哲学家的说法,也不足以证明马克思主义就是唯心主义,例如,主观与客观两对立面的统一这个概念就是马克思和恩格斯吸收了黑格尔的学说而加以改造的。爱画等号的先生们的想法是:你面上有一个斑点,那贼子面上也有这么一个斑点,你当然就是那贼子!这就是形而上学的思想方法,不从全面看问题,不作具体分析。

《原载《学术月刊》1958年1月第一期》

“见物不见人”的美学

——再答洪毅然先生

自从我发表了《美必然是意识形态性的》一文之后，又出现了几篇反驳、商榷和质疑文章，其中包括洪毅然先生的“再商榷”。目前我有些比答辩更重要的活动，不能对看到的文章都一一答辩。还是只就洪先生的“再商榷”来商榷一下，好在要答复的几篇文章的基本论点和洪先生的是一致的：美是客观存在的性质，不是意识形态的性质。

洪文论点很简单，归纳于下：

一、“我们不否认文艺是一种意识形态，也不否认艺术美，作为现实美的反映来说，是第二性的”，并且还不否认艺术形象是“主客观统一的意识形态”，艺术美“是意识形态的一种属性”。

二、但是艺术美究竟不是意识形态性的；因为第一，艺术美之外还有自然美，自然美显然是客观存在性的；第二，艺术作品是一种“新的客观存在”，因此艺术美也只能是客观存在性的。

三、总之，美与主观无关。艺术美还是反映自然美。只是美感可以有差异，有变更，但是它不能影响美，不能使美有差异，

有变更。美的差异和变更完全取决于物，这物是自然性与社会性的统一。美是这种统一的反映。

首先必须肯定：洪先生在这篇文章里比上次那篇思想有进一步的改进，他从前矢口否认而现在公开承认了：艺术是主客观统一的意识形态，而艺术美是意识形态性的，即第二性的。这正是我的基本论点。既然承认了我的这个基本论点，他却又作出二、三两点连小孩子也能看出的和这个基本论点自相矛盾的结论。事实是洪先生一方面在无可辩驳的逻辑面前不得不低头，另一方面又想顽强地坚持他的错误的成见，结果是躲躲闪闪，矛盾百出，所谓“遁辞知其所穷”。

他对于他所承认的我的基本论点并没有足够的认识，就囫圇吞枣地包了下去，这就足见他在思想上不严肃。他说他不否认艺术是主客观统一的意识形态，却没有想一想这里“主观”究竟指什么，这主观方面是否有助于统一体的形成，它对于艺术这个统一体的美是否也有份，美是在统一体还未形成之前的主观或客观某一片面，还是在这统一体上面。这些问题是重要的，却也不是很难解决的。一个人只要稍有常识，他就可以看出：儿子既然是父母养的，就可以说是父母的统一体，儿子身上由遗传来的性格不能说单是由父亲来的，或是单是由母亲来的。而洪毅然先生的逻辑却是一方面承认儿子是父母的统一体，一方面又说儿子的性格只是从父母某一方面来的，与另一方面无关，如果承认它与另一方面有关，那就是主观唯心主义。他的全篇文章就是建筑在这样的逻辑基础上。例如他谈到喜鹊画，说出这样的话：“画上那个艺术形象的美，毕竟还是属于喜鹊的，不是属于别的什么东西的。”这就是说，画家对于这幅画的美完全无份，通过画家所表现出的历史传统、社会生活、阶级意识、人生观等等对于这幅画

的美也都完全无份。画的美就只是喜鹊的美。但是他又自打耳光，说艺术美比自然美要高一等，说他不否认“取舍、夸张甚至于虚构”。他没有想一想这个“高”既然是自然原来所没有的，它究竟从何而来？他也没有想一想画家的主观成分（意识形态、艺术修养、个人生活经验、情感等等）对于这种“取舍、夸张甚至于虚构”是否也起了作用？画家是机械地盲目地，还是从一定的立场、一定的看法，来进行这种“选择、夸张甚至于虚构”？这一切就丝毫无助于艺术美吗？

洪先生想出种种躲闪的办法。他的法宝之一就是自然美。他说我“以艺术美吞并了自然美，所以特别强调研究美，就不能脱离艺术来研究”。这套论调在国内近来是相当流行的。他们是在关起门来闭起眼睛来玩弄主观幻想的游戏。如果他们睁开眼睛看一看美学发展的历史，再看一看苏联近来美学的动向，就会知道“强调研究美，就不能脱离艺术来研究”，并不是我的创举。历来美学家都特别着重艺术美，所以他们的美学著作往往叫做《艺术哲学》或《艺术科学》。美学对象问题在苏联曾引起激烈的争论，多数美学家都强调美学与文艺理论的密切联系，甚至有不少的人还主张美学与文艺学合流。这不是什么“以艺术美吞并自然美”，而是有它的深刻的道理的。

道理之一，就在美是艺术的一种特性。洪先生问我：美固然是艺术的一种特性，是否也同时是自然事物的一种特性？他这样提问题，就显出他对“特性”的概念还没有弄清楚。所谓“特性”，就是某种事物所特有的属性，即必不可少的属性。一座山或一个人如果不美，仍不失其为山为人；一件艺术作品如果不美，就失其为艺术作品。所以美只是艺术的特性，不是一般自然事物的特性。一般自然事物如果也显得美，那就是取得了艺术的特性，

尽管在程度上它的美没有艺术美那样高度集中，也没有表现于外在的作品。这就是说，如果艺术美是意识形态性的，是经过主观与客观的矛盾的统一，自然美也就必然如此。美必然是统一的，正确的美的原则必能同时适用于艺术美与自然美。艺术既然是美的高度集中的表现，所以从艺术下手研究美，比较容易抓住美的本质。从来美学家都是从艺术方面找到了美的原则，然后把它推广到自然美方面去，我的程序也不过如此。

其次，从实践方面说，艺术家是人类灵魂的工程师，艺术有它的巨大而深刻的教育作用，研究艺术美所得到的理论认识对于艺术的创造和欣赏都可以起指导作用，所以比起研究山川花鸟的美，有较大的实践意义。这并非说，自然美就不应研究。我不但没有忽视自然美，而且在每篇文章里都强调指出这是目前美学讨论中一个关键性问题。我的企图是统一艺术美与自然美，并不是“以艺术美吞并自然美”。我对于艺术美与自然美的统一看法是从主客观统一、美必是意识形态性这个大前提推演出来的。洪先生驳不倒这个大前提，也就驳不倒这个大前提在自然美上的应用。

洪先生的第二个躲闪的法宝，是艺术作品是“新的客观物质存在”，既然是客观物质存在，它的美也就必然是客观存在性的，而不是意识形态性的。除了这个否定与他所公开承认的“美固然是意识形态的一种属性”一句话显然自相矛盾以外，还显出两种思想上的混淆。

第一种混淆是混果为因。我们所争论的问题是：美是否只取决于自然事物的属性（反映的因）？而洪先生的论证却是：叫做“作品”的那个外物（反映的果）上有美，这就足证明美只取决于自然事物的属性，这就是说：美取决于果，不取决于因。这是什么逻辑

辑呢？

第二种混淆是更为严重的，就是混第二性存在为第一性存在。一切发生过的事物都是存在过的事物。决定意识的物质世界，决定社会意识形态的社会固然是存在，一般意识与社会意识形态也未尝不是存在，分别在于前一种是第一性的，后一种是第二性的。表现艺术形象（洪先生所谓“画中丘壑”）的作品（他所谓“纸上丘壑”）究竟是第一性存在还是第二性存在呢？如果把“纸上丘壑”和“画中丘壑”割裂开来，而把“纸上丘壑”看成孤立的纯粹的“物理的事实”，那就只是涂在纸上的一些墨痕，它就当然只是第一性存在，但是这就不是艺术作品，无所谓美。如果把“纸上丘壑”和“画中丘壑”统一起来看，“纸上丘壑”只是“画中丘壑”的体现，那么，重点就不在那些墨痕而在丘壑的形象，它就是第二性的，意识形态性的，只有这样看，我们才能把它叫做艺术作品，才能说它美或不美。洪先生既然割裂“纸上丘壑”与“画中丘壑”，又把“纸上丘壑”（墨痕）代替了“画中丘壑”（形象），说墨痕是物质存在，美就在这墨痕上，所以美就是物质存在性的。依这个错误的逻辑线索推下去，洪先生就可以根据石头的非意识形态性，去否定用石头雕的人像的意识形态性了。这么一躲闪，艺术在洪先生的手里就由第二性的东西（这是他承认的）又回到第一性的东西了。洪先生的全部美学观点就建筑在这个错误的基础上。

洪先生的第三个躲闪的法宝是他所理解的“社会性”。我上次批评他把美加以实体化、形式化和绝对化，是根据我所引的他分别“美”（beauty）和“美的”（the beautiful）那段文章的。他这次回答，却从我所批评的那个箭靶子躲闪开，拿他的“社会性”来搪塞。他过去发表的美学文章里本来并无所谓“社会性”，

这是他后来才捡起来缝补到他的系统上去的。这里必须回顾一下近两年美学讨论的经过。蔡仪同志主张美是外物的一种属性，不随主观意志为转移，艺术美只是反映自然美。我批评他这个看法是机械唯物主义，因为他忽视了艺术是一种社会意识形态，忽视了美的社会性。接着李泽厚同志上了阵，一方面批评蔡仪忽视美的社会性，一方面又批评我把社会性和社会意识形态性等同起来，把客观和主观统一在社会意识形态上就是统一在主观方面，就还是主观唯心主义。依他看，美的社会性不是来自意识形态，而是来自客观自然，自然就是社会存在，自然性与社会性是统一在自然事物本身上的。洪先生的一套美学理论全是从李泽厚那里抄袭来的，实际上从他所发表的文章看，他对我的论点和李泽厚的论点的关系和含义并没有认识清楚。

社会性与自然性统一在自然事物本身上这个看法，究竟能否说明美的社会性呢？李、洪等人的美学观点是否站得住脚呢？这是问题的关键所在，须作进一步的分析。

现实(自然)是一股生生不息的洪流，不断在发展，而这发展永远是对立矛盾的不断的斗争和统一。人对现实的每一个反应，无论是认识性的还是实践性的，都是要解决一个具体的矛盾，即一个具体情境对人所呈现的困难。在这具体情境中，人是一项(主体)，现实自然是一项(客体)。这“人”不只是一种赤裸裸的只具有生物机能的有机体，他是一个社会的人，是社会历史的结晶，在他身上具有不同程度和性质的社会关系与历史文化遗产的影响。在他的意识里，这影响的总和就是社会意识形态，其中包括世界观、人生观、阶级意识，以及对于政治、宗教、哲学、文艺等等的观点。这社会意识形态虽然是主观的(存在于主体的意识里)，却还是客观决定的(社会基础的反映)。在人对现实起反应，认

识或实践)时,他所运用的不仅是有机体的生物机能,而尤其重要的是社会人的社会意识形态和文化遗产。另一方面,自然也不只是一种赤裸裸的物质的堆积和偶然现象的流转。从有人类社会以来,自然一直就是人的生活资料,人的生产力,人的认识和实践的对象,人一直就在设法了解它,和它斗争,征服它,改变它。它和人已经结下了不解之缘。一片耕地就不是草昧洪荒时代的荒地,人已在它上面打下了人的烙印,它就变成了人的“作品”,一块有社会意义的土地。这就是马克思所说的“人化的自然”。自然经过“人化”之后,它就成了生产力的一部分,即社会经济基础的一部分。作为社会经济基础的一部分,它和社会经济基础的其他部分结合起来,反映到人脑里去,就成为科学技术和社会意识形态。在自然引起人的反应(认识或实践)时,自然所呈现于人的也不仅是单纯的物质及其运动,而尤其重要的是它对于人的社会意义。

在人对自然起反应时,人(主体)与自然(客体)的两项关系大致如此。艺术和审美活动还是人对自然起反应的一种形式。所以要了解艺术和审美活动,就要把以下四种因素结合在一起来看:

- 一、作为有生物机能的有机体的人(生理基础);
- 二、作为有历史传统和社会意识形态的社会人(社会基础);
- 三、作为单纯物质及其运动的自然事物(自然的自然性);
- 四、作为具有社会意义和功用的自然事物(自然的社会性)。

在具体的反应中,这四项是紧密结合起来的。过去的美学之所以错误,可以一言以蔽之,就在孤立这四项中某一两项去看问题。唯心主义所孤立的是一、二两项所结成的主体而又剥去这主体的社会基础。机械唯物主义可能有两种:第一种是孤立第一项的生理机能,过去快感主义派美学以及新近资产阶级美学所提出

的“复合有机感觉说”都属于这一类；第二种是孤立三、四两项所结成的客体，蔡仪、李泽厚、洪毅然以及多数参加美学讨论者都属这一类，所不同者只在自然事物有无社会性的问题上。我所主张的“客观与主观的统一”，就是要把上列四项因素结合在一起来看艺术和美，我之所以敢于说我这个看法是辩证唯物主义的，因为这个看法符合马克思主义的社会意识形态原则，也符合马克思主义的对立面的斗争和统一的原则。我想全面看问题，不孤立某一片面因素去进行抽象的（即形而上学的）思考；我也想从发展看问题，不把主体和客体既割裂成片面，又只看它的静止面（例如把人看成剥净历史文化传统和社会意识形态的人的片面静止面）。

从上文的分析看，洪先生跟着李泽厚在美学上所站的地位是很明显的了。他们要拆开客体与主体的统一而孤立客体，认为客体决定一切（即寻常感觉反映也还是主客观的统一，请翻看一下斯米尔诺夫主编的《心理学》，人民教育出版社版）。他们虽然也承认美的社会性，但是他们所理解的“社会”只通过自然而起作用，不通过人而起作用（因为他们否定了社会意识形态对于美的影响）。他们的美学是一种“见物不见人”的美学。蔡仪的美学也归在这一类，却比他们更走极端，因为他根本否定了美的社会性。我说他们这些人的美学没有马克思主义的气息，道理就在于此。

我们还须进一步追问：洪先生所理解的社会性怎样对艺术和美起作用呢？他对这个问题的看法是十分朦胧的。他以为社会性与自然性既然都混合在自然事物上，它们就是同时以同一心理过程反映到审美者的脑里来，人看自然事物时，一看到它的自然性，就必然连带地把它社会性也看到。这就是说，社会性和自然性一样，同是用单纯的感觉方式反映到人脑里的。就是在这种理解

的基础上，他们这些人一直否认“红”与“美”在反映方式上的分别。我坚持这个分别，因为社会意识形态对“红”的感觉不起作用，而对“美”的感觉却必起作用。凡是人只要有感觉“红”这个自然性的健全的生理机能，就一定可以感觉到“红”，不因主观心理因素的变更而变更。至于带有社会性的美（例如红旗的美）则不仅是对红色属性和形状属性的感性认识，而且更重要的是对于红旗所代表的社会意义的认识。这是比单纯感觉更进一步的意义了解。我们凭什么来了解一件事物的社会意义呢？这就要凭主体从社会基础得到的一套心理资本，其中包括世界观、人生观、阶级意识、文化修养、爱国情绪之类意识形态。所以不同时代和不同社会的人，对于同一事物可以见出不同的社会意义。再拿红旗为例来说，一个共产主义者和一个反革命者由于生理基础基本上是相同的，从红旗所得到的感觉反映不能有质的分别，但是社会基础不同，意识形态不同，从红旗所得到的意识形态反映就必然有质的分别。红旗的社会性对于共产主义者和反革命者并不是一样的，这种不一样并非体现在红旗的自然性上，而是体现在对红旗的意义不同理解上。了解意义都要通过诠释，而用来诠释事物的社会意义的都必然是主体的意识形态。红旗的社会意义是对人而说的。离开具体的主体（如共产主义者、反革命者等），红旗就只能是自然性，而不能有社会性。不同的具体的主体之所以对红旗见到不同的社会意义，就因为他们用来诠释社会意义的社会基础（包括意识形态）不同。李泽厚、洪毅然等人的错误在于两点：第一，他们把主体（共产主义者或反革命者）和客体（红旗）的对立面的统一割裂开来，否定主体而孤立客体，认为客体（红旗）本有一种超主体的或是对任何主体都是一样的抽象的空洞的社会意义。其次，他们否定了感觉反映与意识形态反映的分别，

认为这个抽象的空洞的社会性(我实在想不出离开共产主义者或反革命者而言,红旗的社会性究竟是什么),是无待于意识形态的诠释,和自然性(红旗的红)一样而且一起经过感觉就可以反映于人脑的。他们之所以犯第一个错误,是由于他们对马克思主义的辩证法没有认识,根本不知道对立面的矛盾统一是怎么回事。他们之所以犯第二个错误,是由于他们对马克思主义的意识形态原则没有认识,而且连感觉属性和知觉意义有分别这个心理学的常识也没有。

由于否定主体而孤立客体,洪先生也就矢口否认美感对于美的影响。他把美感活动理解为康德式的“美感判断”,是最后的一句断语。这还是只看片面静止面的思想方式。我在《论美是客观与主观的统一》里就已说明美感活动是与欣赏或创作相始终的,是一个逐渐深化和丰富化的过程,并且举创作时斟酌修改为例,可惜洪先生忽视了这个关于美感的基本性的认识。其次,人的社会意识形态对美不起作用则已,如起作用,那就必然要通过美感。整个过程的美感活动都是就客观事物和主观意识形态两方面所供给的素材而加以选择、安排、集中和融会。在许多可能的路径之中只抉择某一条路,觉得这条路还不能完全满足要求,于是又反复修改,一直到完全满足要求才罢休。这要求有时是自觉的,有时是不自觉的,它正是美感的要求,也正是主体的人生观、阶级意识、艺术观点等所决定的要求。所以脱离主体的社会意识形态而讲美感是讲不通的,脱离美感而讲美也是讲不通的。洪先生这些人指责我的美学观点仍是主观唯心主义的,就因为我把艺术活动和审美经验等同起来,认为美感可以影响美,即主观作用可以影响美。我在每一篇文章里,都承认客观条件是起因,是必不可少的因素,否则就说不到什么“客观与主观的统一”。

我的反驳者们都装着没有听到我关于客观方面的话，把我关于主观方面的话孤立起来，这只能证明他们自己的形而上学的思想方法，不能证明我的主观唯心主义。从他们的论点看，我发现他们对于“从马克思主义看，什么才是唯心主义的，什么才是唯物主义的”这个基本问题都还没有弄清楚。马克思主义的基本原则是客观存在决定主观意识，而唯心主义的基本原则是主观意识决定客观存在。这也就是物质世界是第一性还是第二性的分别。马克思主义在肯定物质存在第一性与精神存在第二性的大原则之下，第一不否定意识对于存在的反作用，其次不否定意识与意识的交互作用。在接受马克思主义物质存在第一性的大原则方面，我与我的反驳者并无什么分歧。我和他们的分歧有两点。第一，我依据文艺为意识形态而美为文艺的特性这两个原则而肯定美是第二性的，而他们顽强地坚持美的第一性。其次，我肯定主观因素（社会意识形态和美感等）可以影响艺术，因而也就可以影响艺术的美，而他们要排除主观因素，以为一承认主观因素的作用，就陷入主观唯心主义。很显然，他们的这种看法是幼稚的、庸俗的。

洪先生这些人自以为是捍卫马克思主义而反对修正主义，这种热情是可佩服的。可是要捍卫马克思主义就要有对马克思主义的基本认识，而他们就没有这种基本认识。所以他们没有看到：正是他们的这种“见物不见人”的美学才是反马克思主义的。第一，按照他们的说法，美不随人的主观因素为转移，人的社会意识形态不能影响美。这样一来，美就不可能有思想性，文艺的思想性和艺术性就要割裂开来，思想性就只以思想性的资格而孤立地起作用，艺术性也就只以艺术性的资格而孤立地起作用。请问：艺术性孤立地所起的作用是什么样的作用呢？这种艺术观是什么样的艺术观呢？归根到底，这不正是资产阶级的“为美而美”、

“为艺术而艺术”的腐朽思想吗？我所以看得出这点，因为这种看法和我过去对于美的看法（世界观和一切思想对文艺和美都不起作用）是一致的。在《我的文艺思想的反动性》一文里，联系到形式主义，我已提到这一点。实际上在否定美的思想性这一点上，蔡仪、洪毅然等人还是坚守着我早已脱离了的立场。

其次，洪先生虽然承认美有社会性，而他所理解的社会，如上所述，只通过自然事物不通过人而起作用。阉割了社会所借以起作用的主要途径，就是阉割了社会作用本身。所以他对美的社会性的承认其实只是一个幌子，用这个幌子来掩盖他的一系列的对于现实的割裂和对于艺术的割裂。他割裂了现存社会关系通过人而对艺术与美所起的作用，他割裂了社会历史文化通过人而对艺术与美所起的作用，他割裂了艺术和它的美的特性（艺术是意识形态，而美却不是意识形态性的），他割裂了美与美感（只承认美对美感的单方面的作用）。这样理解的美就只能是超时代、超阶级、超社会，总之，是超现实的。它就必然是孤立的、抽象的、无思想内容的，所以必然是形式化和绝对化的。它就必然由具体事物的属性变成一种作为普遍概念的实体，就是洪先生用“美”（beauty）来表示的那个东西。我说洪先生把美加以形式化、绝对化、实体化，理由就在于此。洪先生的出发点是机械唯物主义的，而这种形式化、绝对化、实体化的美，则是客观唯心主义的。任何人如果深入地想一下，就会看出在美学问题上，走机械唯物主义的路，最后就必然达到客观唯心主义。无论怎样，这条路总是与马克思主义背道而驰的。

洪先生引了许多诗句来说明他的论点。我也有诗为证，抄下来作为本文的总结：

若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣？

若言声在指头上，何不于君指上听？

——苏东坡：《琴诗》

说琴声就在指头上的就是主观唯心主义，也就是我过去的看法；说琴声就在琴上的就是机械唯物主义，也就是蔡仪、李泽厚、洪毅然等人的看法。说要有琴声，就既要有琴（客观条件），又要有弹琴的手指（主观条件），总而言之，要主观与客观的统一。这是苏东坡的看法，也是我的看法。管这种看法叫什么主义，听深思的读者们决定吧。

（原载《新建设》1958年4月第四期）

克罗齐美学的批判

近年来国内美学界在批判我过去的主观唯心主义美学之中，有时附带地批评到克罗齐的美学，我自己在解放前（《克罗齐哲学述评》）以及在近来的讨论中对克罗齐的美学也进行了一些初步的批判。最近趁克罗齐的《美学原理》的译文再版的机会，在校改中我把克罗齐的美学思想重新研究了一遍，又把近年来旁人的和我自己的对他的批评看了一遍，觉得以往的批评不免是零星的，片面的，甚或是捕风捉影的，有必要把这种批判再推进一步。我想把本文分为三部分，第一部分介绍克罗齐的全部哲学体系，因为这是他的美学的依据；第二部分介绍他的美学，第三部分就几个关键性的问题对他的美学进行一些批判。

一 克罗齐的哲学系统

克罗齐的哲学是唯心主义的。近代唯心主义哲学有一个总的目的，就是调和过去理性主义与经验主义的冲突，打消二元论，取消物质的存在，证明心灵活动的世界就是唯一的真实世界。在研究对象上，唯心主义不是从客观现实世界出发，而是从认识世界的心灵活动出发，认识论成为唯心哲学的主要部门，认识论的

主要问题就在心如何知物，心知物的活动如何。它的基本结论就是心在认识物的过程中就已创造了物。在研究方法上，唯心哲学不从经验出发而从概念出发，它对经验科学一般是极端鄙视的，它认为经验是凭感觉的，限于局部的，不能抓住事物的普遍性与必然性，所以不能产生真正的知识，能产生真正知识的只有研究概念的哲学，只有概念才有普遍性和必然性，一切真理都必定是概念，所以哲学的任务就在分析概念，推演概念。对于事物进行概念的分析与推演，就是论证它于理（在逻辑上）应该是什么，至于它于事（在经验上）是什么，唯心哲学是不大过问的。脱离现实，所以否定现实。尽管康德达到事以理成（“先验范畴”赋形式于物，物才成为认识的对象）的结论，黑格尔达到理在事中（“具体的共相”把普遍的和个别的，理性的和感性的统一在一起）的结论，好象都认识到理与事的统一，但是实际上都是以理吞并了事，以心吞并了物。因为康德的“物自体”根本不可知，只是一种逻辑上的假设；而黑格尔的真实世界的发展不过是思想活动的辩证过程。

唯心哲学取消物，打消二元论的企图是注定不能成功的。康德假定了“物自体”，就肯定了二元论，这是众所周知的。黑格尔本想把心灵世界和真实世界等同起来，但是在他的系统之中，在历史之上安排了一种“历史的哲学”，在自然科学之上安排了一种“自然的哲学”，这就是说，哲学毕竟不能代替历史，代替自然，他终于不得不承认有历史，有自然。所以不论是康德的主观唯心论，还是黑格尔的客观唯心论，都终于没有能取消物和打消二元论。这两种唯心论实际上都还是二元论。

克罗齐的哲学是康德的主观唯心论和黑格尔的客观唯心论的拼合。一般人把他列在“新黑格尔派”，实际上他在这种拼合中，

吸取康德比吸取黑格尔的地方还要多，特别是在美学方面。所以他的哲学基本上是属于主观唯心主义范畴的。他看到了康德和黑格尔都没有能打消二元论的破绽，他的企图就是要进一步彻底打消二元论，完全取消物，建立一种更彻底的唯心主义。

他是怎样实现这种企图呢？还是从分析心灵活动中一些概念入手。为了便于理解，我们不妨回想一下毛泽东同志的《实践论》。我们记得，毛泽东同志把人的活动分为认识和实践两种，认识活动分两级，低级的是感性知识，高级的是理性知识，实践产生认识，认识又指导实践。单就分类来说，康德的分法与毛泽东同志的分法在外表上有一些类似。康德的三大批判首先是按照认识与实践来分的。他的《纯粹理性批判》主要地讨论他所理解的“理性认识”，其中也牵涉到感性认识；他的《实践理性批判》主要地讨论实践活动，特别是道德活动。于此之外，康德还写了一部《判断力批判》，其中分两部分，第一部分是“审美的判断”，实际上是关于一种感性认识的，第二部分是“审目的的判断”，这是根据万事万物都由天意安排，都有预定目的那个宗教概念，不但要替事物找原因，而且要替它找“究竟”，看事物是否适合于它所要达到的目的。这样，康德就在这四种不同的心灵活动中看出四种不同的价值，纯粹理性达到“真”，实践理性达到“善”，“审美的”活动达到“美”，“审目的的”活动达到“适”。

克罗齐根据康德的这种分类而加以修正。他反对宗教，所以在他的哲学中把黑格尔认为与艺术对立统一而成为哲学的宗教除去，在他的心灵活动分类里也把康德所说的“审目的的判断”除去。在实践活动中他除了康德所讨论的道德之外，还添了经济的活动一项。他把康德的“审美的判断”改为直觉，作为认识活动

的起点，亦即心灵活动的起点。直觉只是对于个别事物的认识，而这种认识还只限于事物的形象，例如说眼前有一张桌子，要知道桌子的意义，先要知道它的形状，把桌子的形状悬在心眼前观照，让心中只有那形状的一幅图画，如镜中现物影，还不肯定或否定它是某某，不追问它的意义（即它和其他事物的关系），甚至不想到我是认识主体而它是认识对象。这种最单纯的感性认识就是克罗齐所说的直觉。这种直觉就是意象的形式，所以他认为它也就是审美的或艺术的活动。比直觉进一步就是概念，概念是理性认识，是对于诸事物中关系的认识，例如说“这是桌子”，“这”代表直觉到的形象，这句话说明了“这”与叫做“桌子”一类事物的关系，也就说明了“这”的意义；这句话作了肯定，也就作了判断，其实也就进行了推理（凡是象这样的事物就是桌子，这是这样的事物，所以它是桌子）。“直觉品是这条河，这个湖，这小溪，这阵雨，这杯水；概念是水，不是这水或那水的个例，而是一般的水，不管它在何时何地出现。”直觉的世界全是一些个别的意象，它们的性质如何，关系如何，以及是否真实，还不曾为心灵所辨别；直觉的世界只是一个可能的想象的世界。概念的世界则是一个四通八达、联络贯串的关系网，事物不仅呈现形象，而且显出关系条理，各有各的定性，概念的世界是一个肯定了的真实的世界。这种概念的活动就是逻辑的活动，也就是哲学的活动。认识活动就止于这两种，这两种之中直觉是基层的，概念是高一层的，直觉不依存于概念，概念却必依存于直觉，而且必包含直觉在内。这就是克罗齐所说的认识活动的“两度关系”。

心灵的活动除认识之外，还有实践。实践活动就是意志，“意志是与对事物取纯粹的认识的省察有别的那种心灵活动，它所产

生的不是知识而是行动。”行动是对于环境的适应，要行动就要明了当前的历史情境；行动不只是物体的机械的运动，它必须根据认识，认识就是行动的指南。“认识离意志而独立，是可思议的，意志离认识而独立，却是不可思议的。盲目的意志不是意志，真正的意志必有眼光。”这就是说，知可以不行，行就不能不知。因此，认识活动与实践活动，犹如直觉与概念一样，也有“两度关系”，低一度是认识，高一度是实践，认识不依存于实践，实践却必依存于认识，而且必包含认识在内。

这实践活动，犹如认识活动一样，本身也分两度，低一度是经济的活动，高一度是道德的活动。经济活动的正负价值是利害，道德活动的正负价值是善恶。经济活动纯粹从个别利益出发，它可以是不道德的，例如欺诈盗窃尽管是不道德的，但对欺诈者、盗窃者个人却不失其为有利的，即仍有经济活动的价值。道德活动从普遍利益出发，普遍利益必依据而且包括个别利益，为公众谋利益也就同时为我自己谋利益，所以道德活动必依据而且包括经济活动，正如概念(普遍)必依据而且包括直觉(个别)一样。道德活动虽然是谋普遍的利益，却仍必假手于个别的人，实现于个别的行动。个人的道德活动中所采取的不是个人的立场而是人的立场。“道德的行动使我们不是以个人的身分而是以人的身分而得到满足——我们是人，才获得个人的身分，我们以个人的身分而能获得道德行为的满足，我们才算有人的身分。”连道德行动也包含利益打算，所以克罗齐否认有所谓“没有利益打算的行动”。“道德超越了利益打算，只是因为它本身就是最高的利益打算。”

总之，心灵活动粗分之，有认识与实践两度，认识不依存于实践，实践却必依存于认识而且包含认识在内；细分之，认识活

动又分直觉与概念两度，实践又分经济与道德两度，也都是低一度的活动不依存于高一度的活动，而高一度的活动必依存于低一度的活动而且把它包含在内。除此四度以外，克罗齐否认有任何其他形式的心灵活动。人们记得康德以来心灵活动分知、情、意三种的看法，不禁要问：在克罗齐的系统里知（认识）意（实践即意志行动）都有了着落，剩下的“情”摆在哪里呢？“情”或“情感”（feeling）这个名词在西文中的意义本极含糊，这也就说明了情感是个难题，在一般哲学家的思想中还没成为一个很明确的概念。这字本义为“触”，引申为由触所起的感觉，例如“我感觉冷”，“我感觉这东西坚硬”。在心理学上这名词的较确定的意义是快感与痛感，在一般用语中它又指比较复杂的“情绪”（emotions），例如喜悦、悲伤、恐惧、羞耻之类。克罗齐用“情感”这个字就摇摆不定。基本上他用“情感”来指快感和痛感，认为它本身就是属于实践活动的经济活动，经济活动成功，这本身就是快感；经济活动受阻挠或不成功，这本身就是痛感。起快感的就是有利的，起痛感的就是有害的。据他看，这种快感与痛感还未经心灵掌握，还未成形，要等待直觉活动赋与形式给它，它才得到表现，才成为认识的对象。使问题弄得更复杂的是克罗齐认为认识（直觉与概念）也有快感与痛感陪伴，虽然陪伴不等于认识活动本身。此外，克罗齐有时又用“情感”来指悲喜羞惧等情绪，因为情绪也可以约略分为含快感的与含痛感的两类。他把“情绪”也列在实践活动的范畴，也看作直觉活动所运用的材料。

我们详细说明“情感”，因为这对于了解克罗齐的美学和全部哲学系统都是极端重要的。关于他的看法的矛盾，我们在批判部分还要详谈，现在仅止于介绍。首先，情感的概念对于他的美

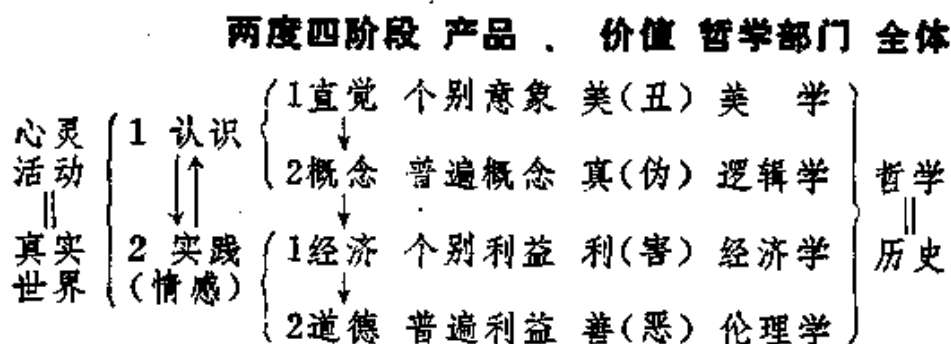
学是重要的，因为“情感”就是他所说的“感受”、“印象”、“物质”，在直觉(心灵活动)以下，却为直觉所依据。直觉这种心灵综合作用赋形式于这种本无形式的物质，才产生意象(直觉品)，物质得到形式，才算对象化，才成为认识而为心灵所掌握。直觉赋与形式这种心灵活动是不变的，这个直觉品与那个直觉品之所以不同，只因为直觉在上面起作用的物质(即材料，亦即内容)不同。同时，直觉既赋形式于物质，使它对象化或意象化，它得到形式，也就算得到表现，所以直觉就是表现。因为这“物质”就是实践活动中的“情感”，所以直觉也就是“抒情表现”(lyrical expression)。总之，在克罗齐的美学中，直觉是形式因，情感是材料因，即供给材料或内容给直觉。

其次，“情感”的概念对于克罗齐的全部哲学系统是重要的。他的哲学系统就是心灵活动的系统，而心灵活动是以直觉为起点的。这直觉所依据的材料既然是实践活动中的“情感”，那么，不但实践要依据认识，而认识也还要依据实践。认识产生实践，实践又产生认识，心灵活动的进展因此就是循环无端的。现在让我们再回想一下毛泽东同志的《实践论》，就可以看出在认识与实践循环相生这一点上，克罗齐的看法在表面上很近似毛泽东同志的看法。但是，克罗齐是站在主观唯心主义立场上看问题，要借认识与实践的循环相生去取消物质世界；毛泽东同志是站在辩证唯物主义立场上看问题，要证明认识世界是为着改变世界，而在改变世界的实践过程中又加深对世界的认识。因此这两种看法有本质上的分别。

回到克罗齐的哲学系统。他的认识与实践循环相生的圆圈只是心灵活动的独立自足、无待外求的圆圈。心灵只是用自己活动所产生的材料再进行活动，就象中国古代的“注之不竭”的“滑

稽”(酒壶)。这样一来,我们一般人所理解的物质世界就被取消掉了。克罗齐也谈“自然”和“历史”,但是他的“自然”只是在直觉以下的无形式的“物质”或材料,他的“历史”也只是四种心灵活动在滚雪球,愈滚愈大。总之,依他看,心灵活动的全体就是真实世界的全体;心灵活动的演变就是真实世界的发展,也就是历史,其实也就是哲学,因为哲学正是四种心灵活动的概念的分析与推演。

克罗齐把他的全部哲学著作总称为“心灵的哲学”,其中共含四部,次序就是依上述四种概念的高低程度安排的。第一部是《美学》,研究第一度认识活动,即直觉,亦即艺术;第二部是《逻辑学》,研究第二度认识活动,即概念,亦即哲学(指活动);第三部是《实践活动的哲学,即经济学与伦理学》,研究实践活动的低高两度。两度四阶段的心灵活动的哲学到此本可完结了,因为心灵活动全体的生展就是历史,所以克罗齐于上述三书之外,又加上了第四部,即《历史学》。为一目了然起见,我们不妨把克罗齐的哲学系统列如下表:



注: → 表示产生,例如认识→实践,表示认识产生实践;同时, → 也表示内含,例如直觉→概念,表示概念内含直觉(注意关系倒转)。

现在我们可以进一步研究一下克罗齐在什么意义上属于所谓“新黑格尔派”。黑格尔有一句名言总结了他的哲学要义:“理

性的即真实的，真实的即理性的。”这就是说，在逻辑思想上合理的就是在客观世界真实的，因此思想进行的规律就是宇宙演变的规律，说明了思想发展的逻辑性或理性，同时也就说明了真实世界的逻辑或理性。在这个意义上黑格尔的看法就是《华严经》疏家所说的“事理双融”。“事”是个别事物，“理”是普遍性相(即“共相”)，事不离理，理不离事，这就是黑格尔所说的“具体的共相”。事理的一致就是真实世界与哲学思想的一致，所以黑格尔把真实世界看成一部哲学。在这个基本论点上克罗齐是与黑格尔一致的。

但是黑格尔哲学的精华在他的辩证法。辩证法是两对立面矛盾统一的过程，思想依此进行，真实世界也依此生展。生展的主动力就是每概念(即每事物)所含的内在矛盾，克服这矛盾才达到较高一层的调和或统一。矛盾在未克服之前，两对立面(正反)都是片面的，抽象的，不真实的，克服了，两对立面才统一起来(合)，才成为“具体的共相”，也才是真实的。这较高一层的“合”还不是最后的“合”，它本身又含内在的矛盾，需要更高一层的统一，如此循序渐进，真实世界才生生不息，以至于最高最完整最具体的境界，即“绝对概念”，才不再含内在的矛盾，才不再向前发展。这是黑格尔的辩证发展的看法。克罗齐不满意这个看法，他认为黑格尔没有看出“对立面”(opposites)和“相异面”(distincts)的分别。例如他自己所说的“美”、“真”、“利”、“善”四个基本概念彼此相望，只是相异而非对立或相反。“相异面”(例如美与真)每面本身就是一个具体的共相，就是真实的，而依黑格尔，艺术是正，宗教是反，哲学是合，从哲学看，艺术就和宗教一样变成片面的，抽象的，不真实的，这就显然说不通。此外，黑格尔的辩证发展到了“绝对概念”就到了止境，

也是克罗齐所不满意的。因此，他就着手修正黑格尔。

怎样修正呢？在心灵活动由低一度上升到高一度的发展过程中，他取消了对立面的矛盾统一，而代之以相异面高一度内含低一度的统一。例如直觉(美)是低一度的认识活动，概念是高一度的认识活动，直觉升到概念是发展，概念依据直觉而且也包含直觉，所以也可以说是“合”，但是这种“合”并不是克服矛盾后的“合”，相异面(直觉与概念)并不对立，并无矛盾，它们虽有高低等差，却各是具体的，真实的，不象两对立面在统一之前都是抽象的，不真实的。直觉生概念，不是由于正反两对立面的矛盾，而是由于心灵本身不是静止的而是生展的。由概念到经济活动，由经济活动到道德活动，发展过程也都是如此。

但是克罗齐也并没有完全抛弃黑格尔的辩证法，他把它只应用在每一个相异概念(美、真、利、善)本身上。每一相异概念(例如美)既是一个具体的共相，它自身就必是两对立面的统一。例如纯美(不含丑概念的美)和纯丑(不含美概念的丑)正如纯有纯无一样，是抽象的，不真实的。相反适以相成，“有”不能离开“无”来想，“无”也不能离开“有”来想，美与丑也要连在一起来想，才有意义。所以具体的“美”是抽象的“美”(正)与抽象的“丑”(反)两对立面的统一(合)。此外，真与伪，利与害，善与恶，关系也是如此。

我们可以说，黑格尔所看到的发展，起于“有无变”那个三一体而止于“绝对概念”，是直线的，有止境的；克罗齐所见到的发展，起于直觉，经过概念、经济、道德而回复到直觉，是圆形的，循环无止境的。黑格尔以对立面统一的辩证法说明一切概念的生展；克罗齐在生展过程中放弃了辩证法，而代以低高两度的统一。这种比较说明了什么呢？它说明了克罗齐所了解的发展

不是辩证的(由低到高,不是由于两对立面的矛盾统一),没有推动力的(高一度虽有依据低一度的必要,低一度却无上升为高一度的必要);克罗齐所采取的辩证法却又不是发展的(纯美纯丑合而为具体的美,只是概念的分析,并不是发展,因为纯美纯丑都是假想的,实际上并不存在)。纵使退一步姑且承认这里有发展,这发展也仅止于一个概念(美)本身,才开始就已终止,与美上升而为真,却毫不相干。所以从辩证法的观点来看克罗齐,他是把黑格尔的精华部分(“合理的核心”)抛弃掉了。在这个意义上他是黑格尔的叛徒。

二 克罗齐的美学

直觉是全部心灵活动的基础,也就是克罗齐的主观唯心主义的哲学的基础,所以研究直觉的美学在他的“心灵哲学”里占极重要的地位。他用直觉(intuition)这个名辞,时而指直觉这种心灵活动,时而指这种心灵活动的产品,在作为产品时我们姑且把它译为“直觉品”,和“意象”(image)同义。作为一种心灵活动,直觉是赋予形式于本无形式的物质那种“心灵综合作用”。这里我们最好让克罗齐自己来说明他的意思,在《美学原理》第一章里,他说:

在直觉界线以下的是感受(sensation),或无形式的物质。这物质就其为单纯的物质而言,是心灵永不能察觉的。心灵要察觉它,只有赋予它以形式,把它纳入形式才行。单纯的物质对心灵为不存在,不过心灵须假定有这么一种东西,作为直觉以下的一个界线。物质,在脱去形式而只是抽象概

念时，就只是机械的和被动的东西，只是心灵所领受的而不是心灵所创造的东西。没有物质就不能有人的知识或活动；但是只有物质，也就只能产生兽性，只能产生人的一切近于禽兽冲动的东西；它不能产生心灵的统辖，心灵的统辖才是人性。……物质经过形式的打扮和征服，就产生具体形象。这物质，这内容，就是使这直觉品有别于那直觉品的；这形式是常住不变的，它就是心灵的活动；至于物质则为可变的。没有物质，心灵活动就不能脱离它的抽象的状态而变成具体的实在的活动，不能成为这一个或那一个心灵的内容，这一个或那一个确定的直觉品。

从此可知，克罗齐所说的“心灵综合”实际上就是康德所说的“先验综合”。康德认为心灵中原来有一些先经验的理性的东西，如时、空、质、量、肯、否等概念，他把这些叫做“先验范畴”，好比模子，经验到事物时，事物经过这模子脱出形式来，才成为认识的对象。克罗齐只是放弃了“先验范畴”，而代之以“心灵综合作用”，其实这心灵综合作用还是一个混整的先验范畴。就是这种心灵综合作用赋予形式于物质。这物质就代替了康德的“物自体”。

不熟悉克罗齐的术语的人们看到上段引文，也许以为克罗齐不但肯定了物质的存在，而且肯定了物质是心灵活动的依据。这是误解，因为克罗齐所理解的“物质”就是“材料”（哲学家们分别“形式因”与“材料因”，例如木匠用木制桌，木是桌的材料因，木匠是桌的形式因）。这“材料”是从哪里来的呢？并不是大地山河，而是实践活动中的快感和痛感以及喜怒哀乐等情绪。只有在这个意义上，在克罗齐哲学中，认识生实践，实践才又生

认识，循环无端，成为圆形的发展。也只有在这个意义上，克罗齐才把一切直觉都看成“抒情的表现”。

克罗齐在《美学原理》第三章里又说：“直觉品是：这条河，这个湖，这小溪，这阵雨，这杯水；概念是水。”河、湖、溪等等正是我们所理解的“物质”，是不是这些东西在心灵之外本已存在呢？我觉得这些在克罗齐的认识与实践循环相生的圆圈里找不到着落。我查过我所能掌握的他的著作，竟查不出这些“河”、“湖”、“溪”之类物质是从何而来的。偏在这种紧要关头，他每每含糊其词。从前一段引文中“物质经过形式的打扮和征服，就产生具体形象”那句话看，记起这里的“物质”是实践活动中的“情感”，同时也理解这里的“具体形象”就是象河、湖、溪之类的直觉品，唯一可能的结论就是：心灵综合作用在赋予形式于物质(情感)时，也就同时产生了象河、湖、溪之类东西。象河、湖、溪之类直觉品就表现了情感(物质)，它们也就只是为着表现情感而才产生、才存在的。只是在这个意义上，克罗齐才能把直觉看成表现；但是也就在这个意义上，克罗齐是个最彻底的主观唯心主义者。

我们进一步来研究这种直觉活动。在我们一般人和一般心理学家看，我们看到一条河而心中印有这条河的形象时，我们的心理活动是感觉(sensation)进而成为知觉(perception)，河水颜色形状，河流的声音等等是刺激，这些刺激在耳目等感官上起作用，由神经传到脑中枢，脑对它们起声色味触等感觉，综合起来于是有“这是一条河”的知觉。但是在克罗齐的术语中，sensation与“物质”、“印象”、“情感”等词同义，都还是“被动的”，“未经心灵掌握的”，“无形式的”，所以只能把它译为“感受”，意思就是感官在被动地接受。在这个意义上，直觉不是感

受，这是“活动”与“被动”的分别，“已经心灵掌握”与“未经心灵掌握”的分别。克罗齐又认为直觉不同于知觉，知觉已肯定对象(意象)的真实，直觉则只是见到意象而还没有肯定它是真实的还是不真实的，直觉到的意象可能是真实的，也可能只是虚构的。虚构的意象只是“可能的”，不能算是肯定对象真实的知觉。知觉中实际已含有概念，例如“这是一条河”，“河”就已是概念，这种认识就已经是概念的认识，即理性的认识，比直觉已高了一个阶段，因为这个认识已肯定了“这”(直觉到的)的意义，肯定了“这”与“河”的关系。直觉是“从想象得来的”，“关于个别事物的”，概念是“从理智得来的”，“关于诸个别事物之间关系的”。所以直觉可以独立，概念就必须依据直觉而且包含直觉在内。从此可知：克罗齐把认识的感觉阶段取消了，而代之以直觉，他把认识的知觉阶段也取消了，把它合并于概念即名理思考。因此，感性认识只有直觉，此外都是理性认识(包含知觉在内)。

这直觉就是“想象”(imagination)，就是意象的形成。意象就是直觉品，它的材料因是来自实践生活的情感，它的形式因是直觉的心灵综合作用。情感这内容在意象形成中得到形式(formed)，才成为认识的对象(objectified)，才得到表现(expressed)，也才算是直觉到(intuited)。所以直觉就是表现，也就是抒情的表现。从直觉就是想象、就是抒情的表现来说，很显然，它也就是艺术的活动。直觉到一个可以表现情感的意象，就已经是完成了一件艺术作品。克罗齐的这种艺术观颇近于中国过去批评家所说的“情景交融”、“意境”等等。

从此可知两个要点：第一，克罗齐把艺术活动看作尽人皆有的一种最基本而且也最普遍的活动。人人都有认识活动，即不

能无直觉或艺术活动。人人都必有几分是艺术家。大艺术家和我们平常人在这一点上只有量的分别(他们是大艺术家,我们是小艺术家),而没有质的分别(同用直觉)。罗马有一个诗人说:“诗人是天生的”,克罗齐要把这句话倒转过来说:“人是天生的诗人”。他认为只有这样看,艺术作品才可以传达出去,让旁人理解欣赏。如果大艺术家与我们平常人在艺术活动上有质的分别,我们就无法理解他们,欣赏他们。理解和欣赏的可能就须假定平常人 and 大艺术家们有这一点共同的人性——直觉的能力。

其次,克罗齐所理解的艺术活动比我们一般人所理解的艺术活动要广泛得多。只要有认识活动,就必有艺术活动,因为艺术活动(直觉)是认识活动的基础。概念必含直觉,哲学就必含艺术,一个哲学家就必同时有几分是艺术家,“每一部学术著作都必同时是一件艺术作品”。克罗齐还认为语言与思想就是一而二,二而一的。思想本身就是表现,就是语言,并非先有思想而后有语言,没有思想的语言是不可思议的。所谓“语言”不单指文字,数学家用图形符号去思想,那些图形符号也还是语言。思想与语言一致,所以善于思想也就善于写作,不善于思想而善于写作,那是不可思议的。论起本质来,艺术也就是语言,因为同是表现。象艺术一样,语言也始终是心灵的创造,以完整的声音组织表现某某思想情感的整个情境。情境常在变化,语言的意义也就随着变化。我们尽管用的是已有的词和语,却不是只“复述”它们,而是不断地随着情境赋予它们新意义,新生命。语言的常新和无限也正和艺术的常新和无限是一致的。因此,克罗齐认为找到了艺术的原理,同时也就找到了语言的原理,美学与语言学其实只是一件事。所以他所著的《美学》有一个副题:“表现和一般语言学的科学”。

艺术的活动尽于直觉或表现，所以象上文所已提到的，创造与欣赏也只是量的分别而不是质的分别。创造要用直觉，欣赏也还是要用直觉。因此，克罗齐强调天才(genius)与鉴赏力(taste)的统一。天才创造艺术，而鉴赏者“再造”艺术。创造与再造的同异最好还是用克罗齐自己的话来说明。他在《美学原理》第十六章里这样说明创造过程：

某甲感到或预感到一个印象(注：即感受、情感、物质)，还没有把它表现，而在设法表现它。他试用种种不同的字句，来产生他所寻求的那个表现品，那个一定存在而他却还没有找到的表现品。他试用文字组合M，但是觉得它不恰当，没有表现力，不完善，丑，就把它丢掉了。他再试用文字组合N，结果还是一样。他简直没有看见，或是没有看清楚，那表现品还在闪避他。经过了许多其他不成功的尝试，离所瞄准的目标有时很近，有时很远，可是突然间(几乎象不求自来的)，他碰上了他所寻求的表现品，“水到渠成”。霎时间他享受到审美的快感。

关于再造，他是这样说的：

如果另有一个入，我们称他为乙，要来判断那个表现品，判定它是美还是丑，他就必须把自己摆在甲的观点上，借助于甲所供给他的物理的符号(注：即写出或印出的作品)，再循原来的程序走一过。如果甲原来看清楚了，乙(既已把自己摆在甲的观点)也就会看清楚，看见这表现品是美的。如果甲原来没有看清楚，乙也就不会看清楚，就会发现这表现品

有些丑，正如甲原来发现它丑。

例如但丁的《神曲》对于不识字的人是毫无意义的，对于虽识字而不能直觉到诗中的意象和情感的人也还只是空洞的符号。《神曲》对于你如成为诗，你就必须把自己摆在但丁的地位，用直觉或想象把诗中的情感或意象“再造”出来。所以克罗齐说：“要了解但丁，我们就必须把自己提升到但丁的水平。”把自己摆在但丁的地位或是提升到但丁的水平，这并不是易事，这就是要把我们自己摆在但丁的历史情境，让那历史情境在我们心理上起作用，但是那历史情境久已变更了，文学史家和艺术史家的任务就在把已经变更的历史情境恢复到眼前来。尽管如此，那历史情境必须结合我们自己的历史情境而起作用，所以艺术的“再造”也决不是“创造”的“复述”，每次“再造”的都是一件新的艺术作品。就是在这个意义上，艺术是常新的，无限的。

在上面关于创造的引文里，我们见到直觉或表现要经过一番尝试，一番心灵活动与被动物质的搏斗。这尝试与搏斗有成功的也有失败的。表现的成功与失败，从情感方面说，便是快感与痛感；从价值方面来说，便是美与丑。美是成功的表现，是正价值；丑是失败的或受阻挠的表现，是反价值。“价值是活动得到自由生展，反价值则相反。”表现只有成功与不成功的分别，而成功的表现却没有多寡与优劣的分别，所以美是绝对的价值。我们只能说此美彼不美，如果彼此都美，就不能说此美于彼。例如莎士比亚《哈姆雷特》是美的，他的某一首十四行诗也是美的，两个作品在它们的各别的限度以内，就是都已尽了表现的能事，就不能因为篇幅长短或内容大小而在美的价值上有比较。丑却不然。成功的程度只有一个，不成功的程度却有多种（例如某部分成功，

某部分失败，失败也可以或多或寡)，所以美虽无比较而丑却有比较。美总是整一的，丑则现为杂多。

以上都是克罗齐关于艺术活动所肯定的要点，这些肯定可以画成下列等式：

最基层的认识活动 = 直觉 = 想象 = 表现 = 抒情的表现 =
艺术 = 创造 = 欣赏 (= 再造) = 美 (= 成功的表现)

根据这些肯定，克罗齐对于艺术活动还作了一系列的否定。

一、艺术不是“物理的事实”(physical fact)。所谓“物理的事实”指唱出来的歌和奏出来的乐所用的声音，画出来的画所用的颜色线条，写出来的书所用的文字符号那些可闻可见的东西，即我们一般人所称的“作品”。一般人都以为艺术活动要分两个阶段，先在心中想好，然后用各种艺术的特殊媒介、如声音、颜色、文字之类，把心中想好的谱在乐谱上、画在画布上或是写在纸上。前一阶段是构思，后一阶段是表现或传达。两阶段都已完成了，才能有可闻可见的作品。克罗齐的看法不是这样，直觉就已是表现，艺术作品是完全在作者心里成就的。至于把心里成就的艺术作品“外现”出来，例如把一首诗念出来给旁人听，或是写出来给人看或让自己后来看，那就犹如把音乐灌到留声机片上，这种活动只是实践的活动而不是艺术的活动，它所产生的不是艺术作品而是艺术作品的“备忘录”，是一种“物理的事实”。依克罗齐看，一个真正的诗人只是一个“自言自语者”。纯粹站在艺术家的地位，他没有传达他的作品的必要；站在实践的人的地位，他才考虑到发表作品对自己和对旁人的益处。传达本身既有实益，即不应受轻视，但是这个活动与艺术的表现活动在本质上不同，

不能相混。

二、艺术不是概念的或科学的活动。艺术是直觉，直觉在定义上就先于概念而不依存于概念，所以它不能同时是科学的或哲学的活动。哲学或科学的产品是概念，是对于事物的意义和真实性作肯定或否定；艺术的产品只是意象，不是概念，艺术对于意象，只要求它在表现上的完整，不要求它在科学或哲学上的真实。诗有“诗的真实”，却不同于哲学或科学的真实，哲学或科学的真实是逻辑上的合理，诗的真实是内在的融贯和谐。在哲学上是错误的在艺术上可能是真实的。有人会问：艺术作品不也往往含有哲理吗？克罗齐回答说，艺术作品可以含哲理或概念，但是概念在艺术作品里不显概念的功用，而是混化于意象，显表现人物性格的功用。把哲学或概念融化到艺术里，正如把已雕成的甚至很美的雕像和破铜烂铁一起投到熔炉里熔化了之后，再用来作铸新雕像的材料。直觉不含概念，不作判断，所以艺术创作与艺术批评是两回事。批评也要根据直觉，但是要进一步把直觉到的意象化为名理的事实，对它进行判断思考。用克罗齐自己的话来说：“诗人死在批评家里。”批评是直觉之后的名理思考。名理思考之后也可以再起直觉，显出“科学思想的审美的方面”。因此，克罗齐在《美学原理》第三章中说：“艺术与科学既不同而又联贯在一起，它们在审美的方面交会。”但是直觉毕竟不是概念，在直觉中不能同时作概念的或名理的思考。

三、艺术不是功利的或经济的活动。经济的活动属于实践活动范围，来在认识活动之后。艺术作为直觉，只是一种认识的活动，所以与实践的经济的活动无关。经济活动的目的在利益，艺术活动的目的不在利益而在美。说得更精确一点，艺术的目的不是外在的而是内在的，就是表现本身，过去美学中的功利派与快感

派认为艺术的功用在于产生快感。艺术可发生快感本是事实，但是这快感毕竟不同于经济活动如喝酒吃肉的快感，这两种快感之中应有一个区别的因素。艺术之所以为艺术，并不在于它与经济活动所同具的快感，而在于那个使它的快感与其他快感所以区别的因素。这区别因素就是表现。表现确有快感陪伴(concomitant)，但是我们不能把陪伴混为主体。艺术作品当然也有经济价值，但是站在艺术家的地位，他就不应考虑到经济价值。克罗齐用讥诮的口吻说：“我们常看到诗人用诗作自己的装饰，象公鸡耸冠，火鸡张尾。但是任何人这样做，他就失其为诗人而变成一个可怜的傻瓜，一个象公鸡、火鸡的傻瓜。”从前有领薪的宫廷诗人，现在也有卖诗过活的诗人，我们不能因此就说诗是“经济的产品”。

四、艺术不是道德的活动。道德活动还是实践活动，艺术不是道德活动，和它不是经济活动，理由是一致的。关于这一点，我们最好让克罗齐自己来说明。他在《美学纲要》里说：

艺术不是由意志活动产生的。造成好人的善良意志不能造成一个艺术家。它既然不是意志活动产生的，就与道德上的种种分别无关。……一个艺术家固然可以在想象中表现一个从道德观点可褒或可贬的行动，但是它的表现，就其只是一种想象来说，却不应该因此就受到褒或贬。世间没有一条刑律可以定一个意象的死刑或是判它下狱。世间也没有一个头脑清楚的人对一个意象下道德的判断。判定但丁的弗朗西丝卡是不道德的，或是判定莎士比亚的考狄利亚是道德的——这些角色对于但丁和莎士比亚都纯粹是艺术的，就象音乐的音调一样——就等于判定一个三角形是不道德的，或是判定一个方形是道德的一样。

艺术是“无关道德的”(nonmoral)，既不是“道德的”，也不是“不道德的”。这当然只是就艺术的立场来说。如果站在实践的立场，情形就不同了。克罗齐在《美学原理》第十五章里又说：

我们并不把心中每个思想都大声说出，写下，印起，画起，拿它向大众展览。我们从已构思成就的或是至少想好纲要的许多直觉品之中加以选择，而这选择须受经济情况与道德意向的原则制约。所以我们在已经拟定了一个直觉品之后，是否要把它传达给旁人，传达给谁，何时传达，如何传达等等都还是待解决达的问题；这些考虑就全要受效用与伦理的原则制约了。

总之，传达是实践活动，就要从经济和道德的观点去考虑，但是它已不是艺术活动范围以内的事。

五、艺术不能分类。艺术既是直觉或表现，它就是整一不可分的。一般文艺史家和批评家们把艺术分为音乐、图画、雕刻、诗歌等等，其中每一种类又加以细分，例如诗又分为抒情的、叙事的、戏剧的等等。他们又以为每类每种各有它的特殊法则，可以作创作的指南，批评的标准。但是种类尽管分得细，法则尽管定得严，艺术家们却还是不按照这些种类和规则去进行创作。克罗齐说：“每一个真正的艺术作品都破坏了某一种已成的种类，推翻了批评家的观念，批评家们于是不得不把那些种类加以扩充（注：另加新类），以至到最后连那扩充的种类还是太窄，由于新的艺术作品出现，不免又有新的笑话、新的推翻和新的扩充跟着来。”单拿戏剧为例来看，从古希腊的悲剧、喜剧起一直到近代

的话剧，其中种类和法则确是随时变化的。例如莎士比亚的悲喜剧既不可以用希腊悲剧的法则衡量，又不可以用希腊喜剧的法则衡量。同理，克罗齐也反对艺术依风格分为古典的、浪漫的和写实的；或是依所引起的情感分为悲剧的、喜剧的、滑稽的、讽刺的、雄伟的、秀美的等等，因为“这些概念不能有严格的定义，因此也就不能互相推演，由此得彼，也不能联络成为一个系统”。例如过去许多学者替喜剧下了无数的定义，克罗齐认为“每一定义总是暗中针对某一个别事实，本来只是当时注意所及的特殊对象，却被提升到一个普通类型的地位；所针对的个别事实不同，定义也就因而不同”。他讥笑这些定义说：“它们的唯一的好处就在它们自己就是喜剧的。”他说：“如果把讨论艺术分类与系统的书籍完全付之一炬，那也绝对不是什么损失。”

克罗齐美学的基本论点如上所述，如果我们拿他的学说和康德的作比较，就可以见出它们的渊源。康德替审美活动所下的定义是“无所为而为的(不关利害计较的)观照”，这其实就是克罗齐所说的直觉。康德还指出审美判断中既没有对于对象性质的认识，又没有欲念的作用；克罗齐否定艺术与概念和实践活动有关，也还是继承康德的。不过康德看到了审美判断的普遍性与必然性，尽管他的解释(天意安排的目的)带有宗教色彩；对于克罗齐，直觉就变成纯粹是个人的主观活动，他把康德美学中一些理性的部分抛弃掉了。

三 克罗齐美学的批判

凡是叙述都要从一定的立场出发，它本身就必带有几分批判性。在介绍克罗齐学说的过程中，我们已作了一些零星的批判。

现在再挑几个关键性的问题，作一些比较基本性的分析。

一、认识论的基本问题。以直觉为基础的认识论不但是克罗齐美学的奠基石，而且也是他的全部哲学的奠基石，所以我们首先应从这块奠基石打垮他。克罗齐对于心物二元论是深恶痛绝的，他说二元论是“哲学的自杀”，从二元论的基础上“既不能建立一种自圆其说的哲学，又不能建立一种自圆其说的美学”。他对康德和黑格尔都有所不满，就因为他们都想打消二元论而实际上都没有做到。所以克罗齐自从走入哲学的领域，他的首要的课题就是怎样彻底打消二元论，证明一切事物都是心灵活动的产品，来建立一种彻底的唯心主义的哲学。作为一个总的哲学派别来说，唯心主义早已被马克思列宁主义的反映论彻底粉碎了。所以我们现在的任务不在把马克思列宁主义关于批判唯心主义的话在克罗齐身上复述一遍，而是要针对克罗齐的这种特殊形式的唯心主义认识论加以驳斥，证明他想打消二元论的企图并没有成功。

克罗齐的认识论有一个最容易看见的破绽，就是把一切直觉都看成表现或艺术活动。例如心中见到一棵树的形象，那就是起了直觉，也就是完成了一件艺术作品。贺麟教授在批判我的美学思想的文章里曾说过：

“艺术即直觉说”包含有如下三点错误：第一，在于把供给科学知识的感性直觉与艺术的直觉混淆起来；第二，在于形而上学地……把直觉与概念割裂，割裂开了之后，又想去勉强凑合；第三，艺术即直觉说的根本错误在于把艺术划归在感性认识范围内，艺术应该是形象的思维，怎能与理性认识无关？①

① 《朱光潜文艺思想的哲学根源》，1956年7月9、10日《人民日报》。

这三点其实只是一件事，就是混淆感性直觉与艺术直觉，有了这个混淆，就必然割裂直觉与概念，也就必然割裂形象思维与抽象思维。我在1948年发表的《克罗齐哲学述评》里也就指出过这种混淆的错误：

我可以意识到一点绿色的形状，一片绿叶的形状和一棵绿树的形状。这些形状已有单复的分别，而从艺术观点看，可能都没有“形式”。……克罗齐以为这形状就是艺术的“形式”，就不免是把两个不同的东西混而为一。……直觉有是艺术的，有不是艺术的。不是艺术的直觉只是单纯的对于个别事物的认识，是艺术的直觉还应有一个区别因素。……不是艺术的直觉是最基层的认识活动，而艺术的直觉却不是，它是熔铸知觉、直觉、概念于一炉的“想象”。

这种混淆是很明显的。但是问题还不在克罗齐是否混淆了这两种不同的心理活动，而在他为什么要混淆它们。这是与他要取消物质、打消二元论的企图分不开的。他的目的正是要证明一切事物都是艺术活动所创造出来的意象。

克罗齐为了要实现他的企图，采取了一系列的混淆的步骤。首先是对于“物质”这个词义的混淆。克罗齐首先遇到一个难题：创造要有材料，这材料从何而来？如果从外在世界来，二元论就还存在，如果还是从心灵活动本身来，就用不着我们一般人所理解的“物质”。matter这个词在西文本有“物质”和“材料”两个意义，克罗齐就把这两个意义混淆起来，以“材料”代替了“物质”，然后第二步就设法证明这“材料”还是从心灵活动本

身来的，它就是实践意志活动中的快感、痛感、情欲、情绪等等。他把这些笼统地叫做“情感”，认为“情感”与“感受”、“印象”、“自然”或“物质”（材料）都是同义词。他把它们摆在“直觉以下”，本身还是被动的，未经心灵掌握的，无形式的，经过直觉这种“心灵综合作用”，它们才为心灵所掌握，才算得到形式，“对象化”了，情感转化为意象了。这意象是些什么呢？就是大地山河、草木鸟兽之类我们所了解的客观世界的事物。所以直觉活动不但表现了情感，而且还同时创造了表现情感的意象，即客观世界的事物。这些既然都是意象，当然就不能离开心灵而客观存在。他说：“这物质（注：情感），这内容，就是使这直觉品有别于那直觉品的；这形式是常住不变的，它就是心灵的活动（注：直觉）；至于物质则为可变的。”换句话说，直觉品时而是草木，时而是鸟兽，时而是这种鸟这种兽，时而是那种鸟那种兽，它们之所以有区别，就由于它们所表现的情感不同；而且草木鸟兽这些东西就是在表现情感的直觉活动中产生出来的。克罗齐素来不赞成叔本华和尼采，其实他的这种情感转化为意象的看法在实质上是与叔本华的“意志世界”对象化为“观念世界”，尼采的“酒神精神”对象化为“日神精神”完全一致的。这种说法显然带有很浓厚的神秘色彩。人的情感变来变去，为数究竟有限，这些为数有限的情感何以就能产生这样丰富多采的千变万化的客观世界呢？情感产生它，或是说直觉产生它，究竟是如何产生的呢？依我们的经验，是客观事物触动情感，而不是情感产生客观事物，克罗齐的说法其实是倒果为因。

克罗齐一心要消灭物质世界，就不管经验的事实。对于他，直觉就是抒情的表现，就是艺术，表现出来的就是你我所见到的这客观世界中的形形色色，这些形形色色就全是人心所创造的艺术。

术品。这样一来，外在的物质世界就烟消云散了，认识生实践，实践又生认识的心灵活动的循环往复的圆圈就画成了，唯心一元的哲学也就建立起来了。这里我们可以更清楚地看出克罗齐何以一定要把一般感性直觉和艺术直觉混淆起来了。如果承认艺术直觉之外，还有不是抒情的、不是艺术的感性直觉，它的“材料”就不能仍然是情感，就还另外有一个来源，那就要回到我们的常识所认为刺激感官因而产生感觉反映的物质世界，也就要回到克罗齐所深恶痛绝的二元论了。

克罗齐还要取消一般心理学所肯定的感觉，代之以直觉，也是为了同样的理由。按照一般心理学，最基层的认识活动是感觉，感觉的来源是刺激感官的事物属性。这刺激可以从外在世界来，也可以从身体内部来，无论自外自内，这来源都是物质的，传达刺激的感官和受刺激而生感觉的脑也是物质的，而且刺激与反映的过程也是可以用一般物质运动的规律来解释的。克罗齐既然要取消物质，就不能容许这种意义的也是唯一科学意义的感觉存在。他也用sensation这个词，但是故意加以歪曲，说它只是被动的“感受”，未经心灵掌握，没有对象化，即没有感觉。还不仅如此，这“感受”的来源既不是外在世界，也不是内脏器官，而是实践活动的“情感”。克罗齐在这里在逻辑上显然是自相矛盾的。试问这直觉所依据的材料或情感是内在于心灵活动呢？还是外在于心灵活动呢？如果在内（克罗齐本来是把它看作在内的），情感在定义上既然就是实践活动的成功与否，而实践活动在定义上既然要依据而且包含认识活动，情感何以又尚未成认识的对象，只是“直觉以下的”、“被动的”、“无形式的”物质呢？如果情感在心灵活动之外，那就有双重困难。第一，它就不能是依据而且包含认识的实践活动，与他的定义自相

矛盾。其次，那就无异于承认心灵活动的世界并不是真实世界的全体，心灵活动的世界之外就还另有一个“被动的”、“无形式的”世界，类似康德的“物自体”了。这又终于回到克罗齐所深恶痛绝的二元论。

克罗齐又把直觉以上的“知觉”归并到概念里，把直觉与知觉的分别定为一个不肯定对象的真实，一个要肯定。假如我们问克罗齐：我们睁开眼睛看见一棵树或是一只鸟，得到了它们的形象，那就已经算得创造了艺术作品吗？他会回答说：那已经是知觉，已经超过了直觉阶段。不过这种说法究竟不能成立。因为按照他的看法，凡是知觉(概念)都必须假定先有直觉，那就等于说，看见树、石、鸟等等，总须先经过一个艺术阶段。这些树、石、鸟等等都原不存在，都是为了表现观者的主观情感，就在表现或直觉活动中产生出来的，或是由于从前经过直觉而现在还留存于记忆中的。依克罗齐的历史观，历史情境是生生不息、不断变更的。记忆起来的意象何以能表现另一历史情境的情感呢？如果严格依照他的直觉即表现论，历史既一去不复返，世界就要在每一个直觉活动中重新创造出来才行。这就不但要否定历史，也要否定个人的过去经验，而宇宙就仅限于直觉者在直觉活动的那一顷刻的直接经验。这种世界观不但是自相矛盾的，而且也是极端反动的。

还不仅如此，如果克罗齐严格地遵守他的直觉表现说，他就必须肯定只有我的心灵存在(把笛卡尔的“我思故我在”的公式推演到它的最后的逻辑结论)，而否定我自己的肉体，我以外一切物，一切人和一切事变的客观存在，因为这一切对于我如果是存在的，那也只由于我的直觉创造了它们，而我的直觉之所以要创造它们，只是因为我的情感要借它们来表现。这是必然的逻辑的

结论。这种彻底的主观唯心主义实际上只是一种“独角主义”(solipsism)。但是克罗齐在这个问题上又是自相矛盾的。在他的“实践哲学”里，他把“个人”和“人”的分别作为经济活动与道德活动的分别的基础。这就假定“个人”之外究竟还有全人类。再就美学范围内举一例来说，他承认心中成就的艺术作品可以借文字符号、颜料、石头等媒介(他所谓“物理的事实”)而留下痕迹，成为“备忘录”，可以借此传达给旁人，由他们借直觉去“再造”它，欣赏它。这里就有一系列的假定，都和他的基本出发点相矛盾。拿传达的是诗为例来说，诗要用文字印在纸上，我直觉出我的诗，是否也直觉出诗所用的文字符号，印诗的纸墨、印刷机和印刷工人呢？我是否也直觉出我的读者呢？我所用的文字符号这个“物理的事实”对于读者是内在于还是外在于他的心灵活动呢？克罗齐的“再造说”不能不假定这些文字符号、纸墨、印刷机、印刷工人和读者们都不能不外在于诗人的心灵活动，也不能不假定这些文字符号(“物理的事实”)不能不外在于读者的心灵活动，即不是由他们直觉出来的。这一切假定也都要逼迫他回到他所要打消的二元论。

总之，无论从哪一个观点看，克罗齐打消二元论的企图遭到了彻底的失败。尽管他继康德、黑格尔之后费了九牛二虎之力去消灭物质世界，而物质世界终于巍然挺立在那里。这样一来，他所理解的直觉(全是“抒情的”，表现的，等于艺术的)便不能成立，而他的美学也就建立在一个空虚的基础上。

二、方法问题。科学的任务在因事推理，从现象中找规律，从个别事物中找普遍性，从偶然事件中找必然性，也就是从具体事物中找概念。概念是对于事物的普遍的必然的性质所下的定义，它是科学的总结而不是科学的开始，科学的开始或出发点必

须是对于客观现实世界的经验。我们在上文已经指出：唯心哲学一般都不从经验出发而从概念出发，对经验科学都很鄙视。这种方法其实就是形而上学的方法，从中世纪经院派繁琐哲学起，它就已流行，十九世纪唯心哲学家都带有很浓厚的经院派繁琐哲学的色彩，康德如此，黑格尔也还不能说是例外，克罗齐就更变本加厉。概念在定义上就已经是心灵活动的产品。把注意力专注在概念方面，唯心哲学一开始就已排除客观现实世界或是把它摆在次要地位，例如康德首先注意的就是分析判断与综合判断的矛盾，想尽方法用所谓“先经验综合判断”来调和这种矛盾，分析出所谓“先验范畴”，作为一切现象得到形式而成为认识对象的根据。不过康德究竟还没有完全取消物，他还假定了一种为现象来源的不可知的物自体。黑格尔的哲学基础是他的逻辑学，而他的逻辑学也完全是概念的分析，尽管他从概念的分析达到了辩证发展和具体共相的“合理核心”，可是在他所了解的普遍性相（理）与个别事例（事）两对立面的矛盾统一体（具体共相）中，理毕竟是主要的，他的“理在事中”毕竟是“事由理定”，所以他的辩证法是“首尾倒置的”。克罗齐一方面企图打消康德的物自体，一方面又企图修正黑格尔的辩证法，结果是他放弃了辩证发展而走到一种自相矛盾的极端的主观唯心主义。他完全在概念里兜圈子，陷在他那圈子里的人很容易受他迷惑，因为在表面上他的推理和分析好象很具有逻辑的谨严性。但是他的逻辑方法是形而上学的，是玩弄概念游戏的。

依他的分析，真实世界就只是直觉（美）、概念（真）、经济（利）、道德（善）四个概念的循环周转的圆圈；因为是循环周转，所以它是独立自足的，这样他就把客观现实世界消灭掉了。再就这圆圈本身来看，四个概念都是后一度依存于前一度，前一度不

依存于后一度，直觉既是最基层的心灵活动，它就既不依存于概念(哲学思想)，又不依存于实践活动了，既超然于真伪的分别，又超然于利害善恶的分别了。这样他就建立了“艺术独立自主说”(autonomy)，否定了艺术有外在的目的，替“为艺术而艺术”的信条找到了理论的根据了。从十九世纪资产阶级没落期的文艺实况来看，克罗齐的美学实际上是为反动的浪漫主义所产生的颓废主义作辩护，所以有它的历史根源和阶级根源。但是唯心主义者是不相信历史根源和阶级根源的，所以对于唯心主义的批判还是要“以子之矛，攻子之盾”。克罗齐的概念圆圈是自相矛盾的。这特别在他对于“情感”的看法上可以见出。依克罗齐的定义，情感就是经济活动的正负两极，经济活动成功就是快感，失败就是痛感。但是他又承认直觉、概念、道德几种心灵活动“都必有快感和痛感陪伴”。“真理的发现，或是道德责任的完成，都能引起我们欣喜，使我们的整个生命震颤，我们因为达到这两种心灵活动的目的，同时也就达到它们在实际活动上的目的。”这就是说，概念与道德，就其为心灵活动而言，各有一个自己的目的(真或善)，这目的能否顺利地实现，仍含有实践的意味，所以视其实现与否，就有快感或痛感陪伴。直觉也是如此，直觉表现的成功就有美的快感陪伴。从此可知，克罗齐一方面把两度四阶段的心灵活动截然分开，一方面又认为每一阶段都有实践活动中的情感陪伴，这就是说，认识活动(连直觉在内)都必包含实践活动在内。同时，他的概念圆圈是循环周转的，直觉的材料就是实践活动中的情感，这就是说，认识活动终必依据实践活动。这样一来，他自己就把前一度不依存于后一度的说法打消了。单拿直觉来说，它既必根据实践活动中的情感，又必包含它在内，然则它的不依存性，亦即艺术的“独立自主性”，依克罗

齐自己的招供，也就不能成立了。

克罗齐认为由直觉经概念到经济和道德的递进生展不必有时间上的先后，而是较高一阶段于理（即按照概念的分析）必须先假定有较低一阶段做基础，否则它就不能实现。这种单从理或概念分析出来的概念（即直觉等两度四阶段心灵活动）只能是抽象的，于事实是不符合的。但是克罗齐却又认为每一阶段都是具体的共相，都是真实的，心灵在每一阶段都以它的全体真实性出现，例如在直觉中，全体真实就显现为美。这种把抽象概念认为具体共相的错误使克罗齐的全部哲学都脱离了实际。他把心灵活动截然分为四阶段，其实就是把一个完整的人分为艺术的人、思考的人、经济的人和伦理的人。这四种人在概念上固然是可以分别的，但是在现实生活中一个完整的人却必同时是这四种人，例如一个艺术家除掉直觉之外，不能不进行一些抽象的思考，也不能完全不考虑到他的作品在经济上和道德上的效果。而克罗齐的推理方式是这样：直觉或艺术活动在逻辑上既不依存于概念（名理思考）、经济和道德，所以一个艺术家在他作为艺术家的地位，就不应同时顾到名理思考和经济道德三方面的问题。他没有想到，世间不曾有过超名理思考和经济道德考虑的纯靠直觉的艺术家。这就说明了他的纯靠概念分析的方法是不能达到真理的。

克罗齐在他早年和晚年的著作里思想也有些先后矛盾。我们介绍他的美学学说时，主要地是根据他的《美学原理》和《美学纲要》两部比较有代表性的著作。克罗齐后来在替大英百科全书第十四版所写的《美学》一条里，在分清艺术与其他心灵活动的界限之后，却加上了一段说明艺术与其他心灵活动的关系。他说：“各种不同形式的心灵活动不能看成每一种都和其余分开，独立自足地行动。”“艺术这个心灵活动，象每一个其他心灵活

动一样，与所有其他心灵活动都互相依存。”比如说：“一切诗（注：诗的广义，即艺术）的根基是人格，而人格最后在道德上完成，因此，一切诗的根基是道德意识。这当然不是说艺术家必须是一个深刻的思想家或锐敏的批评家，也不是说他必须是一个有德行的模范或英雄，但是他必须在思想与行动的世界里占一个份儿，这才能使他在他本身或是在他对旁人的同情中，体验到整部的人生戏剧。”这些话显然是针对旁人对他的批评所作的修正，在基本上是正确的。但在这些话对于他的美学系统不只是修正，而且是摧毁，因为他的“艺术独立自主说”所依据的两度四阶段心灵活动的区分就失去意义了。

三、艺术传达问题。正因为从分析概念出发，过分着重艺术活动的心灵性与整一性，克罗齐把传达看成“物理的事实”，否认它属于艺术活动。在心中直觉到一个意象是一回事，用艺术媒介把这意象体现于具体的作品又另是一回事。我们一般人把这第二步功夫叫做“表现”或“传达”，认为心中尽管有美妙的意象，倘若还没有把它做成一首诗或是画成一幅画，那就还不能说是有所表现。克罗齐却以为第一步直觉到意象的功夫便已尽了艺术的能事，第二步传达属于实践活动而不属于艺术活动。传达既然无关艺术，传达所用的媒介（他所谓“物理的事实”，如文字符号、形色、声音等）也就不能有艺术本身的性质。艺术只是直觉，不管它是音乐、图画、雕刻还是文学，这些艺术种类的分别全是经验的，没有逻辑（概念）的基础。为了顾全概念的整一性，克罗齐便否定了古今中外一致承认的艺术种类的分别。我们对他的这个看法提出以下几点反驳：

第一，构思与完成作品之中还有很大的距离，由直觉到传达还要经过一大段艰苦的工作。我心里可以想到许多美妙的意象，

但是因为没有绘画的训练，我提笔来画我的意象时，总是手不从心，不能把它画出，成为一个艺术作品。从此可知艺术家之所以为艺术家，不仅在能直觉到意象，尤其在能把意象凝定于作品。克罗齐所谓“人天生是诗人”，只能指“人天生是可能的诗人”，至于真正的诗人实际上却居少数。传达的修养与技巧是不能一笔抹煞的。

第二，在实际艺术创造中，想象和传达并不是可以截然分开的。画家想象人物模样时就要连颜色、线条、光影等在一起想，诗人想象一种意境时就要连文字的声音、意义在一起想。从此可知想象之中就已多少含有传达在内，传达不能说纯粹是“物理的事实”，它还是艺术活动的一部分。从艺术史看，媒介的变迁可以影响艺术本身的风格，壁画、油画和水彩画各不相同，文言诗与白话诗不同，这也可以证明传达媒介对于艺术的重要。

第三，每种艺术都有它所特用的媒介，例如诗歌用语言，音乐用声音，造形艺术用颜色、线条等，因而每种艺术都有它的特殊性。同时一个意象不是可以随便表现于诗、画或乐。音乐所能表现的不尽能用雕刻去表现，诗所能表现的也不尽能用图画去表现。莱辛在《拉奥孔》里对于这些分别虽然不免过分强调，但是他的基本论点却是正确的。克罗齐只看到概念的整一，而没有看到事例的杂多，他对于艺术种类的否定不但不符合明显的事实，而且对于实际艺术的研究也是没有好处的。

第四，这是最后的也是最重要的一点，克罗齐蔑视传达实际上就是蔑视艺术的社会性和社会功用。作为一种意识形态，艺术反映一定历史情况下面的社会存在，它的根源就是当时人民大众的社会生活。何以要有艺术这种意识形态的反映呢？它首先是帮助人认识现实，从而借实践活动去改变现实。艺术有崇高的教育

的功用，是古今中外大思想家和大艺术家所一致公认的。所以艺术不仅是一种认识活动，而且也是一种实践活动。近代唯心主义美学毫无例外地把艺术只看成一种认识活动，到了克罗齐就变本加厉把它看成一种最基层的最单纯的“独立自主”的认识活动，即直觉活动，于是艺术就变成一种“孤立绝缘”的意象游戏，纯粹是艺术家个人为了表现主观情感而产生的一种玩艺。克罗齐说过一句最露骨的话：“诗人是自言自语者。”既是“自言自语”，艺术就用不着有听众。它的功用既然只在把艺术家个人的情感表现出来或化成可认识的对象，它对听众的教育作用当然也就不是它本分里的事。这样一来，艺术的传达的必要性和它的实践意义就当然被一笔抹煞了。这种看法首先是与克罗齐的艺术与语言的统一说自相矛盾的。语言的功用就在传达，它就是社会交通的工具。传达既不必要，语言和艺术也就都变成不必要了。如果语言须传达而艺术无须传达，语言和艺术就失其为统一了。其次，这种看法与克罗齐的语言与思想的统一说也是自相矛盾的。所谓思想不能离语言而独立，就是思想不能离传达媒介而独立，也就是思想不能离它的社会功用而独立。克罗齐一方面肯定语言与艺术的统一以及语言与思想的统一，一方面又否定艺术的传达必要和社会功用，这岂不是自相矛盾吗？我们再看一看艺术创作的事实，看传达是否与创造有关。因为艺术是一种社会交通的工具，从来艺术家和诗人们就没有一个真是“自言自语者”，如果他们真是“自言自语者”，我们就没有理由称呼他们为艺术家和诗人。实际上诗人和艺术家们首先就有一个把情感思想传达给旁人的社会性的愿望，他们才不辞辛苦去做诗，去创造艺术作品。在创造过程中，听众也时常盘踞在他们的心眼中指导着他们的思想活动，“对什么人，说什么话”是任何一个成功的艺术家或作家

的成功秘诀。难道莎士比亚心里没有顾到伊丽莎白时代的戏院听众而写成他的那个类型的剧本吗？难道中国白话文学运动不是从教育功用和艺术功用统一起来看才产生的吗？任何一国艺术史或文学史都可以证明：文艺性质的变更是有多种原因的，其中主要的一种就是听众性质的变更。换句话说，艺术的对象不同，艺术的性质也就随之不同。最明显的例证就是我们现在为工农兵服务的文学艺术。西方资产阶级到了它的没落期，文学艺术都脱离了现实，脱离了群众，单凭艺术家和作家个人癖性和幻想去横行无忌，于是有消极浪漫主义、象征主义、现代主义、超现实主义、达达主义等五花八门的为人民大众所无法了解的文学艺术。这种颓废色彩极浓厚的文学艺术也正足以反映资产阶级社会的分崩离析。克罗齐的割裂艺术与传达的美学观点也正是为当时资产阶级的艺术情况作辩护。在这里我们也最明显地见出他的学说的反社会的本质。

四、艺术价值问题。这就是美丑问题。按照克罗齐的说法：“美就是成功的表现，或是说得更干脆一点，美只是表现，因为不成功的表现根本就不是表现”；“丑就是不成功的表现”。“美现为整一，丑现为杂多。”这就是说，美是通体完整融贯，丑是全体不一致，有些部分美，有些部分丑。丑与不美有别，丑之中可包含美。因此，“美并没有程度上的差别，所谓较美的美，较富于表现性的表现，较恰当的恰当，都是不可思议的。丑却不同，有程度上的差别，从颇丑到极丑。”莎士比亚的某一首十四行诗和他的某一部悲剧，如果都是成功的表现，就不能因为篇幅长短或内容深浅广狭而有价值上的比较。克罗齐之所以达到这种结论，还是由于只从概念出发，依他看，概念只关质不关量，只有是直觉与非直觉的分别，是直觉就没有多寡的分别。这

种价值论实质上是形式主义的辩护。克罗齐在口头上也承认内容与形式的统一。他说：“我们必须排斥两种主张：（一）把审美的事实看作只在内容（即单纯的印象）和（二）把它看作形式与内容的凑合，就是印象外加表现。”这里首先应指出的是克罗齐对于形式和内容的意义是弄得十分混乱的。依他说，情感借意象表现，则被表现的内容是情感，而表现的形式应该是意象。但是他却认为形式就是直觉或表现活动本身。他说：“这物质，这内容，就是使这直觉品有别于那直觉品的；这形式是常住不变的，它就是心灵的活动；至于物质则为可变的。”这就是说，无论内容有多么千变万化，形式却只是一个，永远不变，那就是直觉活动。他就是在这个意义上理解内容与形式的统一的，因为任何内容都要经过直觉才能为艺术。直觉据定义是赋予形式的活动。把形式和赋予形式者等同起来，这已经是离奇的混淆。这种混淆把形式提高到唯一重要的地位，因为形式就是直觉，而直觉就是艺术，当然的结论就是艺术就是形式了。关于这一点，克罗齐是毫不含糊的，他一则说：“审美的事实就是形式，而且只是形式”（《美学原理》第二章），再则说，“诗人或画家缺乏了形式，就缺乏了一切，因为他缺乏了自己。诗的素材可以存在于一切人的心灵，只有表现，只有形式，才使诗人成其为诗人。……在把内容看成等于概念时，艺术不但不在内容，而且根本没有内容”（《美学原理》第三章）。他既然否定了内容的重要性，单从表现是否成功去评价艺术，当然就要否定美在价值上有高低之分了。事实上我们说一个艺术作品完美，不仅是指它把不拘大小深浅的内容表现得恰到好处，成为完美的形式，更重要的是还要顾到那内容的大小深浅。较大较深的内容使我们对于现实世界有较大较深的认识，起更健康更深刻的教育作用。内容与形式固然不可分，

而决定形式的毕竟是内容。克罗齐否定了艺术的这个基本原则，还是在为资产阶级没落期所流行的形式主义和“为艺术而艺术”的风气作辩护。

总之，克罗齐的艺术即直觉说是他的主观唯心主义哲学的基础，他要根据这个学说来取消物质世界，证明心灵活动的世界是唯一真实的世界。经过我们的分析，这个企图酿成了他的学说中许多矛盾。两度四阶段的心灵活动并不是象他所说的那样可以截然分开，而且这些心灵活动也产生不出物质世界来，他的道德观以及他的艺术传达说都要假定个人以外的客观世界的存在。他之所以达到他的错误的结论，是和他单凭概念分析的形而上学的方法分不开的。在概念上有分别，在现实生活中不一定就可以割裂。艺术家与哲学家和实践的人在概念上固然有分别，而在现实生活中艺术家也不能不进行抽象思考，不能不考虑到经济 and 道德的问题。克罗齐把艺术看成直觉，是完全在心中成就的，认为传达出来的作品只是“物理的事实”，而传达本身只是实践的活动，与艺术无关。这种看法不但忽视了艺术与艺术媒介的密切关系，而且也抹煞了艺术的社会功用以及社会对于艺术的影响。他把直觉或艺术混淆成为形式，因而达到美的绝对价值论，否定了内容对于艺术的重要性。所以他的美学观点基本上是“为艺术而艺术”和形式主义的观点。他之所以达到这种观点，是与资产阶级没落期一般艺术理想和实践密切相关的。他的美学可以说是十九世纪后半期资产阶级文艺的辩护。它之所以曾经在资产阶级美学界风行一时，原因也就在此。

克罗齐的美学是否就应该全盘否定，没有一点可取呢？我并不这么想。肯定它的价值还有待于进一步的研究，现在只能约略地指出几点。第一，他对于过去欧洲美学思想有相当渊博的认

识，而且进行了相当中肯的批判。例如他对于快感说、联想说、同情说、形式美说等等的批评确实是为美学进展扫清了一些障碍。其次，唯心哲学的一般毛病在于把片面的真理夸大为全部的真理，我们既然明白了这种夸大性，也就不妨接受其中的片面的真理。有了这点认识，我们就可以说克罗齐美学中有两个基本主张是含有片面真理的：第一是艺术的整一性，既然是艺术，不管它是图画、雕刻、音乐或诗歌，它就有艺术之所以为艺术的普遍性；既然是美，不管它是自然美或艺术美，不管它是创造所见到的美还是欣赏所见到的美，它就有美之所以为美的普遍性。其次是意象表现情感说，尽管克罗齐所理解的意象纯粹是唯心的，他理解的情感也纯粹是主观的，盲目的，他的这个公式毕竟还是符合艺术的事实的。这是二千多年以来中国艺术家的普遍信条，也是二千多年以来欧洲艺术家的普遍信条。问题在于怎样解释这个公式或是这个事实。按照马克思主义来看，艺术是一种意识形态，反映客观存在，所谓主观方面的情感毕竟还是客观存在的反映。换句话说，单从客观方面看，艺术是反映，单从主观方面看，艺术是表现。这两方面统一起来看，才是全部的真理。此外，克罗齐还提出艺术与语言的统一说，美学与语言学的统一说，以及思想与语言的统一说，尽管他的理论根据是唯心的，他的结论还是值得我们慎重考虑的。

（原载《北京大学学报》人文科学版1958年5月第二期）

关于考德威尔的《论美》

考德威尔(Cristopher Caudwell, 原名Cristopher St. John Sprigg, 1908—1937) 是英国的一位优秀的共产党员和文艺理论家。他在一九三六年参加了国际义勇军, 援助西班牙人民阵线, 对佛朗哥法西斯政府进行斗争。一九三七年二月就在战争中牺牲了, 死时才二十九岁。他的讨论文艺和美学问题的名著《幻觉与现实》(Illusion and Reality) 至今还是在资本主义国家中以马克思主义观点讨论文艺理论的著作之中最杰出的一本, 曾经引起广泛的讨论。《论美》载在他死后出版的《再论一个垂死的文化》(Further Studies in a Dying Culture) 一书中, 可以说是在《幻觉与现实》一书的基础上对美学所作的进一步的探讨。

这篇文章虽不算太长, 却涉及了美学上一些基本问题, 例如美是主观的, 客观的, 还是主客观的统一, 艺术与科学(美与真)有什么分别和关系, 艺术与劳动过程的关系, 美的社会性, 艺术美与自然美的关系, 资产阶级美学走入迷途的原因, 以及无产阶级改造艺术与美学的远景等等。这些问题大半是我们近年来美学讨论的中心问题, 所以这篇文章的介绍对于我们有很大的现实意义。考德威尔的看法和国内许多参加美学讨论者的看法是大相悬

殊的，他的看法也不一定完全正确，但是基本上合乎辩证唯物主义，所以这篇文章对于我们当前的讨论是富于启发性的。

这篇文章涉及的问题很大而且很广。作者对于他的思想未曾加以充分的发挥和严密的组织，所以读者须费一番心思整理，才能抓住他的基本论点和思想线索。作者的基本出发点是人在劳动实践中认识现实、改变现实从而也改变自己这一个马克思主义的基本原则。劳动过程或实践行动都是人(主体)对环境(现实、自然、客体)所产生的反应。在这反应中，人一方面根据对客观世界必然规律的认识，一方面根据自己的主观的情感理想和愿望，要在客观世界中掀起一种改变，结果不但改变了环境，也改变了自己。一般人以形而上学的思想方式把这人(主体)和环境(客体)两项都看成“赤裸裸的”，彼此不但对立而且孤立。其实自从劳动需要合作因而产生了社会以来，人成了社会的人，他是社会的一部分，受社会现时生活和过去文化的影响，所以已经不是一个赤裸裸的有机体了；环境是人的环境，是人在长久历史过程中用劳动改变过的环境，而且就每个人来说，他自身以外的社会中一切人也还是他的环境，所以也不是一种赤裸裸的环境了。因此，人和环境都同具社会因素，社会是人和环境之间的一种联系项或中介项。单是赤裸裸的人，或单是赤裸裸的环境，都不能产生人的反应或行动(这就是生活)。凡是人的反应都表现出人(主体)对环境(客体)的某一种关系，都是以劳动方式在社会中进行着的。因此，就具体生活来说，个人和环境总是借社会为中介项，在劳动过程中紧密地联系在一起的。我们可以说，人里面有环境的因素，环境里也有人的因素(“人化的自然”)。所以研究人的任何一种反应，我们不能把人和环境拆开来彼此孤立，单就赤裸裸的人来着眼，或是单就赤裸裸的环境来着眼。如果这样做，那就不是辩

证唯物主义的做法而是形而上学的做法。

考德威尔指出：近代资产阶级美学之所以走到死路，就因为它把人和环境割裂开，把人孤立起来，单从人(主体)这一项来看美，认为美是在人里面的(in man)。这就产生了两个貌似相反而其实同样错误的结论。一个是机械唯物主义的结论，以为美只是人的一种快感。他们还造了一个科学气派十足的名词，说美这种快感就是“复合有机感觉”，即起于身体内部各器官刺激的朦胧的感觉。另一个结论是绝对唯心主义的结论，以为美就是一种理念，就是一种脱净一切具体美的事物的个别性，并且超出它们之上而巍然独立的抽象的“纯美”的本质。这纯美的本质超然于一切具体美的事物之上而却为一切具体美的事物所依据。

考德威尔没有指出：近代美学还有另一条死路，即另一形式的机械唯物主义。这就是把人和环境割裂开，把环境孤立起来，单从环境(客体)这一项来看美，认为美是在客观事物里面的(in the object)，说得更清楚一点，美就是客观事物的一种属性。其实，如果我们深入考察一下，这种机械唯物主义实质上就是考德威尔所揭发的绝对唯心主义，因为它也假定有一种抽象的“纯美”的本质，超然于一切具体美的事物之上而却为一切具体美的事物所依据。

考德威尔自己怎样看美呢？他是把艺术和科学结合在一起来讨论这个问题的。这两种活动都是社会过程和劳动过程的产品，都是人对环境的反应，都表现出主体与客体之间的关系。人对环境的反应都包含两种因素，它一方面受认识(知觉、记忆、思想)的指导，另一方面也要受本能(身体组织中由人类长久经验积累下来的一些定型的反应方式)的推动。认识来自环境，它是对客观世界必然规律的认识；本能来自有机体的身体组织，表现为情

感、情绪、愿望等等。反应或行动都有一个改变环境的目标，目标是“可能的”(possible)与“可愿望的”(desirable)两项的融合。

“可能的”是由认识(即对客观世界必然规律的认识)判定的，“可愿望的”是由本能(适合主体身体组织中定型反应方式的)决定的。就人的主观意识来说，它也包含这两项。意识起于反应与环境不相适应或冲突，它就是新事物闯入主体对客体关系的过程，经过调整或综合，这冲突得到解决，环境受到改变，而主体在认识上和情感上也起了变化，这变化要表现于后者的行动。就客观事物来说，一切事物也都同时兼具认识的因素与情感的因素。例如一顶帽子，一方面体现了人对帽子可防雨遮日的认识，一方面也体现了人爱体面的情感。总之，无论从行动来看也好，从意识来看也好，从客观事物来看也好，认识和情感(基于本能)这两种因素总是紧密地结合在一起的，不可分割的。

在基于劳动合作的社会里，无论是认识还是情感都不能只是个人的。合作就要根据对客观世界必然规律的共同认识，同时也就要根据对某一共同目标的共同愿望，这共同愿望就取决于共同情感。所以在社会里，不但认识是社会的，情感也一样是社会的。一切社会产品，例如工具、语言、工程、农业、技术、科学、艺术、政治形式等等，也都同时体现出社会的共同认识与共同情感。科学可以说是对客观规律的社会共同认识的结晶，艺术可以说是对人生理想的社会共同愿望的结晶。但是这里有两点要注意：第一，体现社会认识的不只是科学，体现社会情感的也不只是艺术，一切其他社会产品如工具、语言、社会制度等等，如上文所说的，也都同时体现社会的共同认识和共同情感。考德威尔认为不能在它们与科学或艺术之间划出明确的界线，不过在科学与艺术里，“新事物(认识与情感——朱注)的闯入表现得最为

明显”。我们或许可以说(作者并没有明白地这样说)，一切社会产品里既然都有共同认识与共同情感的因素，它们就同时都有几分科学的和艺术的性质。

其次，这是作者所着重提出的，认识与情感在人对环境的反应里既然紧密地联系在一起，科学与艺术，真与美，也就是紧密地联系在一起的。我们不能说，科学里就没有主观情感的因素，艺术里就没有客观认识的因素，真的就不美，美的就不真。作者认为近代资产阶级科学和艺术之所以瓦解，就由于把科学和艺术这两种活动完全割裂开来，彼此对立孤立。一方面他们企图孤立环境，因而孤立科学，要洗去科学的“情感污染”和主观因素，于是这个世界对于科学来说，就只是一种“度量衡系统”，一些“数学等式的鬼魂式的芭蕾舞”。他们要求科学“纯粹”，结果是“把现实界的一切现实性都割裂掉”，把科学的“可愿望性”也割裂掉，所得到的不是“真”而是“始终一致性”或不矛盾性。另一方面他们企图孤立人，孤立情感，否定社会过程和社会意识，因而孤立艺术，于是艺术就脱离社会，变为“私人的”，它的现实性也就因此被剥去了；艺术作品成为一种“情感的按摩”，挑引本能与满足本能，却不能解决本能(主体)与环境(客体)之间的矛盾。最后它失去它本有的使用价值(体现社会共同愿望，解决本能与环境的矛盾)，只能作为一种商品而有市场上的交换价值，从而承受到商业化的一切恶果。总之，在资产阶级社会里，真的不美，美的不真，文化在认识方面和在情感方面同时遭到了彻底的瓦解，其原因就在于割裂了本来不可割裂的人与环境之间的紧密关系。作者在这里所着重指出的是科学与艺术的统一，美与真的统一，二者与实践行动的统一，以及在二者之中主观与客观的统一。

作者对于美下了这样一个定义：“每逢以社会方式认识到的事物之中的情感因素表现出社会性的安排，在这里我们就有了美，也只有在这里我们才能有美。这种安排工作就是艺术。这个道理可以适用于一切以社会方式认识到的事物，例如房屋、姿势、叙述、描写、教训、歌唱和劳动。”这段话极重要，可惜作者未详加发挥。所谓“以社会方式认识到的事物”就是从社会合作劳动过程中认识到的事物，也就是社会产品。它们都是为了满足社会共同愿望而在环境中掀起变化的结果，所以它们都含有情感的因素。例如一顶帽子不但要遮太阳，防风雨，还要使人看起来舒服，符合人的愿望和情感要求。但是这种情感愿望的体现不是盲目的，也不是按照某个人的幻想或癖性的，它须“表现出社会性的安排”，这就是说，按照它的社会功用和意义来加以控制。其所以要控制，是因为这样才能更合理地发挥它的社会功用。用作者的话来说，艺术制约着本能，使它们适应环境，因而就改变了这些“本能”。换句话说，艺术解决了本能与环境之间的矛盾，正如一切劳动过程或实践行动都是如此。通常作狭义用的艺术如图画、音乐、诗歌、戏剧之类，目的就只在安排或控制情感，但是此外一切社会产品如房屋、姿态、法律、劳动和政治形式之类，也都含有对情感因素作社会性安排的意味。从此可知，作者把艺术和美的范围看得很广，不仅限于狭义的艺术。

最后，作者还谈到自然美的问题。这是我们目前美学讨论的焦点。是否自然中原已有美而艺术美不过是反映自然美呢？还是自然美和艺术美一样，同是意识形态性的呢？还是自然美和艺术美是两个不同的范畴呢？依考德威尔看，提出这些问题就表现出把自然和艺术割裂开来，正如把认识因素和情感因素或是主体与客体割裂开来一样。“社会本身也是自然的一部分，因此一切人

为的产品也都是自然的。”从另一方面看，“自然本身也是社会的一种产品”，“因此，一切自然的东西也都是人为的”。例如“拿一件刚做成的艺术品和一座长久不变的山作为人为美和自然美的实例，这里的分别只是程度上的。在这两个实例里，美作为一种性质出现，都是由于有一个人，在社会过程中，注视他的环境中的一个对象”。换句话说，艺术美也好，自然美也好，都是起于人对环境的反应，不能单就人来看它，也不能单就环境来看它，必须从人对环境即主体对客体的关系来看它。

以上的总述只是理出原文的重要线索，当然有不详尽处。作者在这篇文章里作出什么贡献呢？他很清楚地指出了，人的一切反应（包括科学和艺术在内）都是要解决人（主体）与环境（客体）之间的矛盾，要在环境中掀起变化，使它更符合人的情感和愿望，所以应看成主体与客体的辩证的统一。这种反应是在劳动过程中产生的，是与社会分不开的。其次，他仔细分析了这种反应中主观情感与客观认识两个因素的作用，说明了科学虽是侧重认识因素，艺术虽是侧重情感因素，但因为情感与认识在具体的完整的反应里是密切结合在一起的，所以科学与艺术，真与美，是不能看作互相对立、孤立的。作者把艺术看作对社会产品的情感因素作社会性的安排或控制，见出这种控制，就见出美。因此他把艺术和美的范围看得很广，在一切社会产品里都应该可以见出美。还不仅如此，自然和人为也要达到辩证的统一，所以自然美和艺术美在本质上还是一样。

作者对马克思主义是有相当修养的，至少在他的主观愿望上是在企图用马克思主义观点方法去解决艺术和美的问题。如果这篇文章对我们当前的美学讨论有所帮助，这种帮助或许主要在于使我们进一步认识对立面辩证的统一，纠正我们过去割裂主观世

界与客观世界的毛病。至于作者的个别论点还是值得怀疑的，特别是他对于本能情感的看法。可怀疑的倒不在于他强调情感在艺术中的重要性，古今中外有许多文艺理论家和创作者都这样强调过，情感对艺术的重要是个客观事实。可怀疑的是作者对于本能情感这些现象的看法还是承袭资产阶级心理学特别是佛洛伊德派的看法。这在他的《幻觉与现实》那部大著里表现得更明显。情感有它的生理基础，而这生理基础的形成受着长时期的社会历史条件的制约。所以这方面的研究应该以马克思主义关于意识形态的指示以及巴甫洛夫关于条件反射和遗传反射的学说为基本的指导原则。考德威尔也提到了这些原则，可惜他没有根据这些原则来讨论情感因素的问题。

（原载《译文》1958年5月第五期）

附录

论 美

——对资产阶级美学的研究

考德威尔著 朱光潜译

美是什么？这究竟可不可以做一个讨论的问题呢？我们能否替美下一个定义，作为美学的基础呢？美是艺术的产品，还是自然的产品呢？

下定义就是界定范围，就是给被下定义的东西定一个轮廓。所以要替美下定义，就得用凡是不美的东西来界定它的范围。这不美划出美的领域，替美定下界限，这样就界定了美。但是和美对立的不是不美而是丑。要认出丑本身，却也要有一种审美的“机能”，要有同时对美和丑都起反应的敏感；要说出美从哪一点起，丑到哪一点止，这是不可能的。丑本身就是一种审美的价值，例如恶棍，雕成怪物形状的承露台，奇形怪状，卡里本^①，蛇首的复仇女神，时间摧毁力量的胜利，这一切人、物的性质都和美互相渗透，都有助于产生美，滋养美。这一切都在同一个世

① 莎士比亚的《暴风雨》剧本中的怪物。

界里活着。我们找不到一个地方可以画一条明确的界线，说美住在这边，而丑住在那边。人的全部经验，他的全部雕的、画的、写的丰富繁复的艺术作品，以及世界所有的五光十色的活的动物和变化多端的风景，都不容许这样简单地把世界成分美丑两个领域。这一切形成了一个完整的世界，尽管这个世界含有一些对立面，所以产生美丑的原动力必须比美丑处于较低的阶层。美与丑，高贵与纤小，崇高与滑稽，凡是这一类的互相对立的名词，如果就它们的美学的意义来用，都是互相依存的，都必须借它们所由产生的那些旁的不同的性质来界定它们。

我们并非以恰恰一样的方式对一切美的事物起反应。每一个事物所特有的性质都以一种个别的独特的色调在我们所感到的情绪上着色。否则只要有一个美的事物就够了；只要一个花瓶、一幅画或一座山，就不论何时都足以激发我们的情绪了。事实并不如此。当然，在我们的一切反应方式中也必须有某一种类似点，我们才可以把它们归在一类，总名之为审美的反应。

更可注意的是对美的反应方式是随时代而变更的。没有一个时代对它祖先所认为美的东西完全满意，还要按照它的愿望，创造出一些和它所承袭的美的传统显然不同的别的东西。不过新的并不排除旧的。旧的东西仍然显得是美的，但是现在这些旧东西的性质是通过由从前到现在这一段时间的云雾层或透视距离来看的，这就改变了和重新调配了它们的色调。旧美被吸收到新美里来了。如果一个时代最不甘心满足于过去时代的美的事物，而要创造出它自己认为美的，和过去最不同的、最革命的、最带反叛性的事物，那么，这样一个时代在我们看来就是最能掌握美的时代。我们重视革命性的、不满意文艺复兴时代的艺术作品，不认为希腊化的古典主义者或机械地抄袭过去的美的事物的形式主义

者的作品有什么意义。

从古到今，人在大体上还是一样，但是他的艺术，他的诗和他的建筑所形成的、常在变更的盛装游行行列，却宣告了一个真理：在任何阶段，人的美的观念都不是常住不变的，而是不断地要求有所伸展，有所扬弃。这个人类可居的世界乃至这个人类认识到的宇宙之中一切内容都有助于这种奇异的光渗现象^①。丰富的南北美，“深渊”的玻璃一般的底，螺旋状的星云，新的昆虫和飞鸟，丛林和沼泽，寂静的南北极，以及八风不动的赤道地带，在每一个时代都出现一种新的审美的性质给人看，成为前此人们所不曾梦见的那种性质的东西。

记住这一点，我们且来替美下定义。人看到一个对象或客体，说它是美的，这是同一个人对千千万万的对象也许都可重复发生的一种关系。这种关系包含什么呢？在这种主体对客体的关系中什么才是美呢？

人必不是在他对客体的某一种关系中而是在他对客体的一切关系中都说“这是美的”，所以美必须是一切美的事物或客体所同有的一种共同因素，凡是感觉到一个事物或客体美的人所指的也同是这个共同因素。

最简单的答案是：在主体对客体的关系中，人是一切客体所同有的共同因素，所以美就在人里面。美就是人的一种情况。在资产阶级审美者看来，这个简单的答案是再清楚不过的了。如果他听到旁人有不同的意见，他就会感到不耐烦。这就是理查兹和奥格登所提供的答案。他们替美所下的定义是：“凡是产生复合

^① 物理学的术语，意指把强烈光线放射到黑暗处的物体，使它显得较大。这里指美的观念的变更和伸展。

有机感觉的对象就是美的。”^①

照这样看，人在说“这是美的”时所处的许多关系都是借他的“复合有机感觉”做共同因素而联系起来的。我们在上文里要在人感到某些事物为美的一切关系之中找出一种共同因素，“复合有机感觉”就是要找的对象。这就是替美下的定义了，美就是“复合有机感觉”。

复合有机感觉是一个广泛的名词，实在要包括凡是产生情感的那些有机组织感觉^②的整体。多数神经学家认为在这种生理过程里，身体内部刺激，特别是内脏刺激，通过神经床^③的活动，引起叫做情感的那种意识域的染色作用^④。道理很清楚，只就审美的情绪都带有情感的色彩而言，它们固然可以说是起于复合有机感觉，但是不能说凡是复合有机感觉都是美的感觉。这就无异于说，一切愉快或不愉快的感觉都是美的感觉。因此，理查兹和奥格登的定义是不圆满的。一切烹调得很好的猪排可以引起强烈的复合有机感觉，我们却不能说它美或是丑得可怕。作为一种审美的对象，猪排是没有美丑之别的。

这两位作者为什么得到这个定义呢？事实上这个定义是一个典型的资产阶级分子的定义；美就是资产阶级分子的一种情况。这个定义比起资产阶级分子的许多其他命题并没有什么不同，这

① 理查兹和奥格登都是英国资产阶级的批评家。他们的美学观点见他们合著的《意义的意义》(The Meaning of Meaning)和《美学基础》(The Foundations of Aesthetics)。所谓“复合有机感觉”(coenaesthesia或synaesthesia)是身体内部一些不很明确的器官感觉，例如人感到身体舒适、平静、畅快时的感觉就属于这一类。

② 有机组织感觉(proprioceptive impressions)即身体内部组织的刺激所引起的感觉。

③ 神经床是神经和脑的联结处。

④ 染色作用(colorations)即意识到的每一种情感变化所带的特殊色调。

些命题都是黑格尔以后资产阶级哲学衰落的结果，实证主义的产生就显出了这种衰落。以同样的方式，资产阶级分子把“真”也看成描述现象的一种经济的办法。“因果”也变成便于资产阶级分子思考现象的一种方式^①。其他依此类推。这是一种“疲乏的”哲学的产品。

“美是复合有机感觉”这个定义是机械唯物主义的最后产品，按照这种哲学，“凡是不是资产阶级分子自己”的那部分世界就是环境，而资产阶级分子自己则站在环境之外，自由而独立。这样，凡是由资产阶级分子对环境的关系而来的价值都被资产阶级分子从世界上完全剥去了，因为这些价值既然包含资产阶级分子在内，而资产阶级分子既然站在环境以外，它们当然就得割裂开来，不能和环境发生关系，否则它们就要把资产阶级分子束缚到环境上。这样一种剥去价值的环境终于不包含什么可以让人知道的东西，所以根本就不包含任何东西；但是临到人家发现了这种事实的时候，资产阶级文化却已经达到很晚期的瓦解阶段，世界是否是真实的、有色彩有定性的世界，还只是种种数学等式的鬼魂式的芭蕾舞^②，这种问题到了这个瓦解阶段也就无关宏旨了。

一、如果从一方面看，环境被剥去了它本来也有份的价值，这些价值就全部归于资产阶级分子了，这些价值就是他的价值。美就在他里面。但是不久人们终于发现这种办法并不能提高这些价值。

按照机械唯物主义者的看法，资产阶级分子究竟是什么呢？他是一个身体，一群电子，一堆血、骨头和神经细胞，受生理的

① 特别是杜威派实用主义哲学有这种主张。

② 抽象的公式和概念的游戏。

规律、条件反射和“本能”的制约。这样一来，美以及一切类似的价值就变成生理的活动了。既然把环境化成运动的分子、原子，最后又化成张力，并且把一切价值都移到资产阶级分子那一边去了，于是这个类型的资产阶级哲学家就在资产阶级分子本身上动起手术来，他对于旁的资产阶级分子也还是环境；他也是物质。所以从环境剥下来而集中在资产阶级分子身上的一切价值的积累，现在随时可以被人证明只不过是些生理的机能，生物化学的和原子学的现象——单纯的张力。

这就是资产阶级分子对一种前定的宇宙所作的恶梦，他本来在这宇宙里面，可是他害怕这个宇宙，逃到绝对唯心主义^①里去了。

二、如果我们从另一极端出发，把心看作是第一性的，一切有关环境的性质就被从心那方面割裂开来了。应用到美的关系上，这种看法就包含这样一个主张：美的事物所具有的各种特性——由于这些事物彼此不同而来的——都应该从美的关系中割裂开来，以便发现美的本质。鹿的水汪汪的眼睛，山的高大坚实，福斯泰夫^②的肥胖，冰山的寒冷，这些性质都不是心所共有的，而是心所观照的那些对象所特有的。这些性质必须全部剥去，既然使内含于美的关系上的美脱净环境的一切个别特性^③，最后剩下的就是绝对美，美的理念^④或概念。这种绝对美是纯一的，不

① 绝对唯心主义的代表是德国哲学家谢林，在主体与客体之上立一最高原则，叫做“绝对”(absolute)，黑格尔的哲学是从这派发展出来的。这是一般所谓客观唯心主义。

② 莎士比亚的《亨利四世》等剧里的丑角。

③ 客观唯心主义者强调美的共同因素而忽视美的差异，以为把作为个别事物特性的美都抛开，才能发现共性的美，即美的本质或绝对美。

④ 客观唯心主义者所谓“理念”(idea)是事物的共相或普遍性，是客观存在的，不随具有同一普遍性的许多个别事物而变更的。

带任何个别特性的，所以完全是心方面的。

但是美的事物随人世变迁而变迁，在人类存在以前，它们好象就已存在。所以就有一种不依存于人脑的美。这样，我们就有所谓美的绝对理念，离开人脑而存在。这就是美学家们所谈的“美”(beauty)，这只指一种理念，一种没有颜色的东西，一种依稀隐约的、白袍赤脚的“美”的化身，在世间到处游行。这样一种理念是寄生虫似的东西，因为它把一切美的事物上的情绪色彩都吸吮掉，而它从美的事物上所剥光的恰是美的事物使我们感到快乐的那些东西——它们的自性(selfhood)和个性。这就是艺术的死路，因为艺术家之所以有创造新美的能力，就在于他对于美的事物的不同和新颖，它的内在的独特的个性有灵敏的嗅觉。这也就是美的爱好者的死路，因为他爱好的是美的事物——水仙花、塞尚^①的画——为的是它们本身可爱，不是因为它们显示了什么美的理念。从此可知，在资产阶级的唯心主义和资产阶级的机械唯物主义的两个极端在价值领域里走到尽头时，它们毕竟没有多大分别，对于这两极端，美都消失了，变成一种统一的、空洞的、死的东西——复合有机感觉或是绝对理念。

复合有机感觉当然也确实与美的关系^②有关，正如位差^③的神经流与知觉的关系有关。这一方面究竟有多少道理呢？

我们姑且随意挑出几个概括化的性质和价值：热，冷，光荣，幸福，快感，美，恐惧，痛感。这些全都可以看作带有情感色彩

① 塞尚(Paul Cezanne, 1839—1906)，法国名画家，后期印象派运动的倡导者，专画静物和山水。

② 美的关系即人在感觉事物美时主体对客体的关系。

③ 位差(potential difference)本是电力学的术语，借用到心理学上来，指不同的神经流所起的不同的作用。

的：人感到幸福，感到愉快，感到恐惧，感到痛，感到一件东西热，感到一件东西美，这些全都带有情感。但是就这些情感怎样发生的方式看，每一种都表现出人对他的环境关系的一种关系。某种东西使人感到幸福，他发现某种东西是愉快的。可是人用这些概念，显然有一种分别。幸福、恐惧、痛感和热都是随着神经骚动而来的，都有一个共同的生理因素。我们把幸福的方位摆在我们自己那里，对于恐惧和痛感也是如此，可是我们却把热和美的方位摆在外边，摆在对象或事物上面。

我们定一种性质或价值的方位，所根据的是我们的经验。例如幸福这个概念。经验告诉我们：某些事物在某些事例里是与幸福相联系的，在另一些事例里是与不幸福相联系的。我们发现，离开那些事物转到旁的事物，并不一定就是离开不幸福。我们发现，在许多不同的“我”与环境的情境里，幸福都有一种顽强不变的性质。幸福是这些情境所共有的，“我”也是这些情境所共有的。环境却不是共同的，而是随着这些情境改变，所以我们把幸福的方位摆在“我”里面。所以一个幸福的人就是在他里面有幸福的人。

至于恐惧或喜悦，虽然一方面在变更的环境中的情境里显出某种程度的一致性，却也显出某种程度的不一致性。我们固然可以发现情境改变而恐惧和喜悦不变，但是我们也可以发现某一既定情境——特别对于恐惧是如此——强有力地突然地改变自我^①的稳定性，使他从幸福或厌烦转到恐惧。所以我们把恐惧和喜悦看作一种恐惧和一种喜悦，是独立的，对任何人都一样，不处在环境里面，也不处在我们里面，但是突如其来地闯入环境和我们里

① 自我即主体。

面。

我们把痛感的方位摆在我们自己里面，可是同时把它看作一种本来外在于我们的东西，现在却在我们里面取得了位置。这种概念是由我们的这种经验造成的：（一）起痛感时我们立刻采取行动，让我们的身体脱离开痛感的环境（所以痛感是外在的，由环境强加到我们身上来的）；（二）在这种行动之后，痛感往往并不因此减轻，而是还在我们身上存在着，例如牙疼，或是打伤后的痛感（所以痛感是在我们内部的）。

我们把热和冷的方位完全摆在对象或事物上，因为经验告诉我们：移动我们的身体就可以离开热或冷的来源。所以热或冷不是在我们里面而是在环境里面。在“我”与环境的关系总和里，幸福消失了而环境依旧未变；但是热消失的时候，环境却改变了。因此，正如幸福的方位被摆在“我”里面，热的方位却被摆在环境里面。

最后谈到美，象热而不象痛感、恐惧、喜悦、快感或幸福，美的方位是完全被摆在环境里面的。事物是美的，我们看到一个美的事物时，我们并不感到自己美。

换句话说，按照人的经验来说，美是一种客观的性质——并非完全客观的，因为它是主体（我）和客体（对象）之间的一种关系——说它是客观的，正如说热是客观的一样。象热一样，随着人走近或离开他的环境里的美的对象，美就在他的意识域里出现或消失，而在这走近或离开过程中，对象本身却仍旧不变。人们把美说成无时间性的、永恒的、神圣的时候，他们所感到的就是如此。但是我们已经说过，接受这种看法，把美的爱好者和美的事物割裂开来，就是把美变成一种没有特色的理念或是一种生理上的骚动。

我们看到，在一切时代里，人们对于什么是热的和什么是冷的都有一致的见解。还不仅如此，我们还可以把热度的差异跟分子运动的差异以及人血的一定温度联系起来，高于这个温度，一切都显得“热”，低于这个温度，一切都显得“冷”。根据推理，我们认为远在人类存在以前，这种与热是一回事的分子运动在性质上和现在还是一样。就是这种分子运动产生各种不同程度的热，它是一种不依存于人的客观存在。现在科学家们描写热或是拿热和别的性质(运动)比较时，都多少把它看作不依存于感觉神经的。

但是我们并没有看到在一切时代里人们对于什么是美的都有一致的见解。相反地，我们看到在每个时代里都有这些情况：

(一)人们挑出不同的事物作为美的事物，或是挑出过去已经认为美的事物的不同的方面或细节来赞赏。

(二)在不同的时代里，人们不仅挑出不同的事物作为美的事物(自然美)，而且还创造出不同的美的事物(艺术美)。

(三)但是一般地说，前代所发现或创造的美的事物往往被后代承认是美的，后代的作用在于使我们对这些事物的认识更加丰富，这样就在它们上面增加了一些东西，或是微妙地改变我们对它们的性质的欣赏。

尽管我们可以找到与热度无关的性质，用它们来精确地描写热，我们却找不到与审美无关的性质，用它们来精确地描写美，使美显得不依存于人。所以我们不能根据现在推到过去，把人类存在以前的世界的美描写出来；我们只能假设：“如果有人能看到人类以前的世界，他也觉得它是美的。”但是作这样的假设，我们必须设想观察的人已经存在，我们自己在看着这样一种世界；我们不能想象这种世界只是一些与人无关的数学等式的芭蕾舞，

美也借这些等式表现出来，正如分子运动的热能借这些等式表现出来一样。

我们一方面把美看作不象幸福那样内在于人，而是环境的一种特性，另一方面我们又不能象对于热那样找到可资比较的环境的性质，单借这些性质就可以判定美是什么，用不着使美依存于人，我们如何可以调和这种矛盾的事实呢？只有在这种情形下它才可以调和：如果在人对美的对象那个主体与客体(对象)的关系里还有一个第三者，如果除掉赤裸裸的主体和赤裸裸的环境之外，还有一个第三项，即中介项或联系者，这中介项一方面在主体改变时仍旧不变，所以对于主体可以作为环境，可以说明我们何以把美外射到我们自己以外^①，而另一方面在环境仍旧不变时，这中介项却变了，这就可以说明，哪些个别事物被人看作美的或是被人创造成美的，何以要受历史变迁的影响^②。

实际上确有这种第三者；我们已经提到它，它就是与个人对立的人群——就是社会。个人就他的天生的未经教育的“蛮野的”那一方面来说，在历史过程中是改变得很少的，但是他当然不能阅历尽全人类的历史；只有在社会中的人群才有这样的阅历。在讨论人随时代的变迁而改变对于美的评价时，我们实际上已承认社会是美的变更的原因，是新美出现的原因。在讨论环境始终一致时，我们实际上已承认美所处的那个客观环境与其说是自然的，无宁说是社会的。如果美所处的是不变的环境，美怎么能变呢？天生本性上基本不变的人，面对着不变的大地和星辰，如果中间没有重要的中介作用，一种永远在变的美怎么能产生的呢？但是人是通过社会的眼镜去看自然的。这里“眼镜”是不完全恰当的

① 即把美的方位摆在环境(即所假设的中介项)里，一般所谓把美看成客观的。

② 美的观念的变迁由于所假设的中介项的变迁。

比喻，因为人还是社会的一部分，自然也还是社会的一部分^①。社会就是真正的中介项。对于一个个别的人来说，社会还是环境，和太阳、大地、空气等一样，都包括在环境里。但是对于自然来说，社会却是一种活动的人类力量。所以只有把美看作是一种社会的产品，是在社会演进过程中分泌出来的一种东西，美作为一种价值所显出的矛盾^②才能得到解决。全体自然也参加到社会演进过程里去。人对着无限空间来测量他自己，根据太阳来测定他的时间。他住在城市里也感觉到沙漠的热气息，他单人匹马地或是成群结队地到荒野的丛林里去安居。他坐在人造的船里在孤寂的海面上移动。在爱因斯坦和阿门生、弗洛伊德和卢瑟福、开普勒和麦哲伦这些人物的手里，^③社会演进过程的线索深入到现实界的日益辽远的角落里去。社会中的劳动大众在大地上扎了很深的根。农夫在丰产的草原上播种，孤独的猎人在野树林里打猎，船夫在“酒一般黑”的海上航行，这一切都是社会演进过程中的部分。这样一种社会演进过程到处产生美，正如它产生科学、政治或宗教一样，这样产生的美不是一种普遍的而是一种特殊的社会产品。^④

我们在上文已提到，我们可以用一些与感觉无关的、热以外

① 这是“中介项”一词最好的说明，人(主体)和自然(客体)同具社会性(中介项)。“中介项”亦即上文所说的“共同因素”。

② 即上段所说的矛盾。

③ 这几位都是近代著名的科学家和发明家。爱因斯坦(Albert Einstein, 1879—1955)是发明相对论的德国物理学家；阿门生(Roald Amundsen, 1872—1928)是发现南极的挪威探险家；弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856—1939)是发现变态心理中潜意识作用的奥国心理学家；卢瑟福(Ernest Rutherford, 1871—1937)是英国物理学家；开普勒(Johannes Kepler, 1571—1630)是制定行星运行律的德国天文学家；麦哲伦(Ferdinand Magellan, 1480?—1521)是发现麦哲伦海峡的葡萄牙探险家。

④ 即在一定历史条件下的产品。

的性质去说明热，因此使热有一个客观的测量标准，可以联系到人的经验上去，但是不依存于人的经验。假如热可以用这种方法去描述完全，我们就会发现一种自身圆满的、由自身决定的世界。但是这种描述完全的目标是不可能达到的。完全与人类无关的、由自身决定的物理世界并不存在。热里有一个方面是由人感觉到的，这方面只有由观察的人才能说明。但是这种感觉，就它的程度和出现来说，还是可以借旁的性质来完全决定的。资产阶级哲学想使这两方面各成一个独立自足的世界，把热看成或是客观的，或是心理的，二者不可得兼。辩证唯物主义者却不肯这样办。热是借客观性质来决定的，但是热的出现^①包含一种新的因素，一种只有作为一次事件的热才有的因素。

这番道理也可以应用到美。美是借一些旁的与审美无关的性质来决定的，这些性质可以说明美的出现和消失，美的变更和发展。不象在热里那样，这些性质不是关于运动的而是关于社会的，它们起于劳动过程中人的体系和环境之间的交互影响。这种社会的性质并不是审美的性质；美学自有一个界限分明的领域。美只有在经验中才能被认识，被感觉，被描述，而这经验是实在的，它不是原子云雾表面的虹光，而是宇宙的一种实在的强烈的特性。一个人如果从来没有感觉过热，决不会根据对热运动理论的研究就可以想象出热是怎么一种滋味，尽管他对运动是很熟悉的。一个人如果从来没有见过美的事物，也就决不会认识美，尽管他完全掌握了关于社会方面的资料。美是社会的。它是客观的，因为它活在社会里，在我以外。波里克勒图斯^②所雕的赫尔墨斯^③

① 出现于人的经验，下文的“事件”就是“出现”。

② 波里克勒图斯(Polycletus)，纪元前五世纪的希腊大雕刻家。

③ 赫尔墨斯(Hermes)，希腊神话中司艺术、辩论等的使者。

脸上的微笑所具有的一些性质，不仅在我里面，而且在产生这座雕像的希腊里面，并且在前此和后此一切对人类发生的事情里面。我们却不能把社会只看作一群人，而把美看作只在这样的社会里活着。美伸展到宇宙的一切部分，因为社会(作为活动的主体)与一切其余现实(作为客体或对象)都是互相关联的。

幸福不是一种社会的产物^①，正如某一个人不是一种社会的产物。幸福固然起于我对我的环境的关系；它是从我的经验产生出来的。但是就象我的肉，幸福是本能的，未经文化影响的，就象悲哀、愤怒和爱情，它这种性质还没有被社会转化，而在每个人身上都是生来就是一样的。它是物种遗传型的。我(一个个别的主体)在对环境(即客体或对象)的关系里产生了幸福。幸福并非不依存于环境，正如我的身体在健康时不能不依存于环境。但是幸福并不是一种社会产物，正如疾病只是一种环境的产物而不是社会的产物。我们也不必猜想它永远会如此。或许有一天，人变成日益自觉，可能创造出幸福的事物，幸福的环境，正如他现在能创造出一件美的事物。幸福对于人就会象美一样，不在他自己里而在他的环境里。他会成为幸福和悲哀的创造者而不再是它们的奴隶，正如 he 现在是美和丑的创造者。那时幸福也许比美高一等，也许好象美经过简单的伸展，把幸福接收过来，容纳在美里，结果我们拿来服务的还是美，但是一种较广大较普遍的美，也就是我们可以自觉地去创造出而且实际上可以看到的一种幸福。

不仅美起着对个人为对象(客体)、对环境为主体的双重作用，

① “幸福”原文是happiness，作者这里专指人在幸福中的那种快乐情绪，下文“某一个人”也只指“自然人”。作者把环境的影响和社会的影响分开，这种看法当然是可以讨论的。

道德和善也是如此。这些价值是被看作大于人而且在人以外的，但是它们随着社会变更，也只有借社会学的名词才能说明。出现在一切神话、宗教和形而上学里的上帝就是这样一种价值。正如想象成为一种真实的内在的女神的那种“美”，到了社会发展的某一阶段就不再存在了，而作为客观价值的美却仍旧存在，看成一种人身的上帝今天也不再存在了，而作为在个人之外的客观价值的道德与善却仍旧存在。它们两个都是社会的产物。另一个这样的价值就是真。我们不能离开一个陈述真理的句子去想真——真是一种关系到人的东西，但是我们知道，真并不是我这个人所认为真的。真是一种社会的产物，它是个人通过社会对宇宙其余部分的一种特殊的关系。

但是真、善、美并不是“恰恰止于”社会产物。在它们的各自特有的社会作用里，作为个人的人，作为社会的人群，作为环境的自然，以及作为包括个人、社会 and 环境的现实界全都有份；它们的这些各自特有的社会作用互不相同，产生出它们的各自特有的性质。美所特有的性质究竟是什么呢？美对我们有所启示，不象一个陈述真理的句子那样对我们有所启示，而是象眼光的一闪对我们有所启示。这是对于一种真纯性质的领悟。一件美的东西有一种有意义的内容，正如一个陈述真理的句子一样。但是并不是同样的意义。陈述真理的句子和美的事物究竟有什么分别呢？

在个人接触现实的过程中，他经历到各种不同的情绪。这些情绪或情感是一些新的性质。本能就是我们所说的遗传习惯的一种单纯的复演，旧习惯的机械的再现。这种对自外或自内的刺激所引起的简单反应方式是随时代而变更的，但是在社会生活的高速度发展中，这些简单反应方式显出一种一致性，可以让我们把它们划分开来，作为“本能”这种假设的东西。客观情境一方面

引起本能的反应，另一方面也不容许它们的出现老是一成不变，而是要引起定型^①的停顿或中止，这就产生情感或情绪。这样一种情境的结果就是那种反应受到转化或条件制约(巴甫洛夫)、压抑或升华(弗洛伊德)。从此可知，情感或情绪就是一种符号，同时标明一种本能的反应以及在某种情境或主体与客体定型中这种本能反应的变更。

作为机械反应的本能都是无意识的。称呼它们为“无意识”的是意识本身——特别构成一组的神经感应^②以及它们对现实的关系。“无意识”的意思就是：“不属于我们一起。”但是凡是神经感应，既是同一个神经系统的神经感应，就是互相关联的。所以就连那一组无意识的神经感应，即那些“不属于我们一起”的神经感应，还是与意识的神经感应间接相关联的。就它们留下记忆的痕迹来说，无意识的神经感应还是可以借意识来认识的。这个被除外的一组“无意识”神经感应有这样一种性质：它们留下粗略的记忆的痕迹，但是既留下之后，这些痕迹是持久的。无意识的“记忆”都是简单的、贫乏的、常住的，意识的记忆却是精微的、丰富的、流动的。

情感是有意识的。一种情感是被人感觉到的。但是这些情感或情绪是作为某一种情境和某一种先天反应之间的特殊关系而出现的。^③情境与反应的关系产生这些情绪。意识是身体与环境这两种无意识因素之间的关系。

① “定型”即上文“简单的反应方式”或“本能的反应”的固定的模样。

② “神经感应”即感觉神经流通到脑里引起运动神经流的反应的过程，亦可译为“神经兴奋”。就感觉神经流的兴奋来说是“感”，就运动神经流的兴奋来说是“应”。这些感应有可由意识察觉的，有不由意识察觉的，即无意识的。

③ 例如“谈虎色变”，“谈虎”是一种情境，“色变”是一种先天反应，“恐惧”是这两项的关系。

有机体应付情境，是通过它的外部感觉神经细胞，通过视觉、听觉、触觉和嗅觉，对于人来说，视觉和听觉是主导的。有机体有些先天的反应方式，因为它在里面，在它的染色体里，在它的交感神经系统和并列交感神经系统里^①，在它的内脏神经分布里，埋藏着一些先天的潜能。在情境接受者与反应执行者^②之间当然并没有鸿沟。眼睛本身就有些先天的反应方式；刺激是从有机体内部起来的。一阵胃疼就是一种情境，但是这情境是感觉方面的，是在外面的；它的反应是身体组织方面的，是在内部的。

一种情绪既然表现出某一种情境与某一种反应方式之间的一种特殊的新关系，所以兼有感觉因素与身体组织因素^③。这并不是—种混合，它是一种性质，即两种因素之间的关系。情境显为形式；如果是现时情境，则显为一种知觉，例如听到的声音、嗅到的气味和触觉之类；如果是过去情境，则显为一种记忆。反应显为情感内容，即为与表象相联系的恐惧、欲望、厌烦之类。情境与反应这两项是紧密结合的。在思维里，情境显为记忆意象、思想、梦想之类，反应则显为思想的情感色调。在反省里，情感色调与知觉更加紧密地交织在一起^④，因为在这里就是同一个人回忆自己的经验，眼前就没有实在的“在外的”情境。情感几乎把感觉表象全都吸收进来了，所以无意象的思维是可能的。^⑤

① 这些都属于所谓“自主神经系统”，大半是管内脏器官的，情感和情绪都是这个神经系统活动的结果。

② 即心理学里所谓知觉神经与运动神经。

③ 感觉因素是感官方面的，是反映情境的；身体组织因素是内部器官方面的，是本能和情感的生理基础，所以与反应密切相关。

④ 思维的对象可以不是自己的经验，反省的对象则必是自己的经验。本文所用的“知觉”(percept)、“意象”(image)和“表象”(representation)都指具体情境在脑里的反映，即上文所谓“感觉因素”。

⑤ 有一派心理学家认为可以有不用意象的思维(imageless thought)，例如注意的活动；另一派心理学家认为这还不是思维，只是思维的倾向。

所以一切意识都可以看作两类东西，一是情感即内容，一是见到的或记起的情境，即形式。情感是一切内容所共有的，至于形式，则随着过去情境与现在情境而有所不同，现在情境的形式是知觉，过去情境的形式是记忆或思想。随着形式是记忆还是知觉，情感就有微妙的差别。

一件东西如果引不起新的反应，它就可能无意识地被知觉到。①它是习惯的，总是在那里；我们不注意它。

所以意识域代表着新事物闯入有机体②对环境的关系里的过程。情感的基础就是有机组织③的基础，思想或知觉的形式就是情境的形式。但是这两项完全互相渗透，不可分割。它们互相决定。每逢意识里一有变化，环境就一定也有变化。当然，对于意识的每个因素来说，这变化可能主要的是有机组织的或主要的是环境的。这种程度上的分别，决不至大到可以使我们说某一因素就绝对只是有机组织的，或绝对只是环境的，但是这种程度上的分别毕竟是重要的。太“纯粹”的知觉或是太“深刻”的情感都是无意识的。意识所表现的不是这两因素中某一个的纯粹或生动，而是这两因素的关系的变化，二者之间的冲突。所以意识就是变化，就是新事物的闯入。意识就是新事物在一个人对现实的关系里所取得的位置或所形成的集合。这些新的性质集结在一起，就形成了一种意识域，就象微生物集结在血清里一样。这种意识域不是静止的，它在生长、变化和伸展。它不是自己决定的，相反地，它表现有机体与其余现实界之间的起决定作用的关系。

在研究这些内容时，我们可以挑选它们，把它们分成类别，

① 如“视而不见”。

② 本文“有机体”实际上就是“人”，亦即“主体”。

③ 即身体组织或器官组织，这是情感的生理基础，亦即“反应”的生理基础。

以便特别注意形式，特别注意在现实中所遇见的情境的知觉和记忆，特别注意显然是嵌在意识里的现实片段。

这样，意识的研究就成为对嵌在意识里的现实片段的研究，或是对意识域里那些部分的外在现实的研究，有一个倾向要把外在现实很简单地叫做“现实”，所以这种挑选就成为对现实的研究。

这种研究的目标就是真理。这就是科学的目标。意识域里“情境”部分既然拆开独立了，人们以为这样就可以对现实获得愈来愈大的掌握。这样一种纲领当然特别是“物理学”的纲领。

但是正因为意识域的全部内容代表新的事物闯入主体对客体的关系里的过程，同时包括情绪与知觉，感情与记忆，所以决不可能找到一种意识的性质，它全是情境而不含丝毫情感。所以如果彻底贯彻物理学的纲领，就会把现实界中一切在意识里涉及情调或“主观因素”的性质都割裂掉。这就无异于把现实界即科学对象的一切现实性都割裂掉。那就会变成只是一堆数学等式。

但是数学等式是心理的^①，它们代表各种性质互相比较所得到的规律。这样，现实界实际上就变成空无所有——枯燥的，引不起兴趣的。它就终于变成毫无意义的。从此可知，尽管在所有的活动之中，惟有科学以追求客观真理，从意识中单抽出“纯粹的”情境因素来研究，为它的目标，如果彻底贯彻下去，这就会把真理的真实性剥夺掉。因为真理总要涉及某种情感态度，涉及它所产生的有机体对环境的某种关系。真理决不能作为一种完整的度量衡系统^②的判断标准，所谓完整的度量衡系统是指它自给自

① 即“主观的”、“人为的”。

② 度量衡系统(metrics)即物理学系统，把一切现象都测量出来，画成数学等式。

足，无待外求，因为这系统本来是孤立绝缘的，本身自成一个世界的。这里唯一的判断标准只是始终一致性^①。关于度量衡系统我们要问的问题是：“是否把世界弄成完全孤立绝缘了呢？我们到最后是否还可以回到一开始就拿来做根据的那些自名公理呢？”这种始终一致性和我们所理解的作为科学家的目标，激励科学家辛勤劳动的那种真理是很不同的。

这种真理究竟是什么呢？我们搜索意识域，说是为了真理，事实上我们所寻求的究竟是什么呢？意识域不是静止的，而是由变化产生的。在有机体的反应不是恰恰配合得上情境时，反应和情境就发生冲突，意识就是这种冲突的产品或所生的情感的热力。这种冲突使反应和情境都起变化，它的影响是留存下来的，表现为有机体的行为上的改变，也表现为有机体的意识里的一种情感和一种思想。这个意识域在变化着；它有它的流动和重新结合的规律。人能思想、设计，起意志，内省。意识是新事物的不断的闯入。它是行为改变的标志。人从经验“学习”，从新事物闯入他的有机体的过程“学习”。意识是交互影响(interaction)的结果^②，是行动(action)的指南。

但是有行动就必须有有机体，有机体才发出动作。如果意识只是个人的行为改变的总和，可以用作应付新情境的指南，如果每一次冲突使有机体与情境都发生变化，真理就是行动的标准了。只有在反应与情境不相配合，有如手套合不上手，因而发生紧张状态时，意识中才有一个新的因素产生；由于不相配合，在把手挤入手套时，就有了力、热、知觉和情感，结果手和手套都改变

① 始终一致性(consistency)即不自相矛盾。

② 即有机体与环境的交互影响。

了形状。所以人在企图改变世界时，他才得到真理。^①当然，在改变世界之中，人也改变了自己。

就是因为这个缘故，科学决不只是假设，它总是假设加实验。在实验里，人的信念（即由过去经验得来的他的反应方式的总和）和某一既定情境（即对与反应不相配合的那一部分现实所进行的、起决定作用的实验或发明）这二者之间总有一种紧张或矛盾。结果原来的假设就被改变了。人的意识就被改变了。

因此，科学史就是用实验去改变假设的不断的过程。每一次这样改变的结果都改变了人对客观现实的关系——他从一个站在宇宙中心的人改变成为一个站在宇宙边界上的人，最后又改变成为一个不是绝对拘于一境的人。真理总是作为人和他的环境成功地互相影响的结果而出现的。他总是只有从变化和现实中才能找到真理。借分析，借在实验室里安排一个仿本世界^②，借移动他的位置来观察日月蚀，借在人造电光下进行实验，如此等等，人改变着现实，而这一切活动都要带来远较重大的改变——例如桥梁、船只、道路、耕种了的土地。每一次在改变现实中，人产生了新的真理，也只有这样他才能找到真理。

因此，离开行动，真理就是毫无意义的。要想凭仗所谓“纯”思考，只靠搜索意识域去寻求真理，所得到的结果就不是真理而只是始终一致性。心里的各种内容全靠彼此互比来测量，不许从心以外闯入什么骚扰，而实际上在意识域的过去历史里，正是这种外来的骚扰创造了这意识域。因为始终一致或不自相矛盾的世

① 这就是对立面矛盾统一的辩证过程，所谓“紧张状态”（tension）就是对立面相持或互相冲突的状态。

② 一套实验就是把一部分现实世界加以控制而进行探讨，例如化学所实验的氢氧化合成水的过程可以说就是自然界水的形成的仿本。

界可能有无数个，所以有多少意识经验不同的人，就会有多少衡量现实的标准了。

但是对自然所采取的行动如果要完全有效，就需要有合作。如果一个有机体最能掌握真理，最能深入钻研环境而且广泛地改变环境，它也就必然是在这种改变过程中能和旁的许多有机体进行合作的。这种结合，通过分工，就可产生一种质变。凡是千千万万的人各自独立时所做的、比起他们为共同目标而合作时所做的，就微不足道。真理总是作为劳动过程的结果而出现，因为劳动过程要求而且迫令多数人合作。

我们原先分析真理，把它看作赤裸裸的有机体面对着赤裸裸的环境的结果，现在我们就看得出真理里还有一种联系项或中介项了。现在那赤裸裸的有机体所面临的是社会和他的文化，而那赤裸裸的环境所面临的不是孤独的有机体，而是合作的人群那个庞大的机构。

实际上从一开始这种情形就已经发生了。劳动过程本身产生了合作，这合作改变了而且推广了有机体的反应方式，并且产生了足够多的新的情境，让人有可能来谈“真理”。从一开始，劳动过程，借它所产生的社会，在真理的生产中起着联系项或中介项的作用。

从一开始，劳动过程就产生了物质资本。这资本起初是很简单的，只是些工具、风俗习惯、半魔术半科学性的事物、种子、小房子等等，但是这些就是文化的起源，所以是非常重要的。对于我们的论点来说，这些东西有很重要的关系：所有这一类的经久的产品就代表社会的真理。例如怎样用犁的指示固然是对于现实性质的叙述，犁本身也未尝不是对于现实性质的叙述。怎样用犁的指示没有犁就没有用，犁没有怎样用犁的指示也没有用，这

两项之中有了一项，另一项才有发展的可能。所有这些社会产品都是根据现实性质而产生的，但是这些产品的形式则是由有机体在它和现实互相影响之中所给与的。田地和种植物的性质就逼得人们在播种和收割时非采用某些特殊类型的合作不可，同时也决定了犁的形状。它还逼得人们非用语言不可，用语言他们才能互相通知有什么职务要干，互相敦促去干那些职务。一旦成为规定了，劳动过程就逐渐推广，可以远到观察星辰，广泛到组织人类的一切关系，抽象到发明计算用的数，就是在这些活动中间，劳动过程把真理收获到而且积累起来，它愈来愈快地繁殖和向前移动。现代的赤裸裸的有机体从出生时起就面临着一种非常庞大的社会真理的积累，例如建筑、法律、书籍、机器、政治形式、工具、各种工程、各种完整的科学等等。所有这一切都起于合作，都是社会的、公共的。由这种资本产生出来的真理，就是历代的经验所积累起来的过去社会对环境的关系。它实际上是在劳动过程中由社会的人们和新的情境的冲突所创造出来的。

但是正是这种“冻结了的”真理的丰富性和复杂性，正是进步的文化和起作用的社会的那种周密性，使得赤裸裸的有机体会碰到极端多样的“情境”。这也会使得人的意识可以有极大限度的活动，以及人的反应方式，本能和物质环境之间的极大限度的互相转化。新事物的闯入会是很迅速的。这情形本身就会产生新的真理。人，作为经验者，会发现他自己经常否定他的社会环境所给与的那些真理。

这样我们就看得出真理何以有些显然的矛盾了。真理好象是在环境里，是客观的，不依存于我的。但是要想从经验中抽出完全与主观无关的真理，就会只产生度量衡的系统。还不仅如此，环境只是很慢地在改变，但人所认识到的科学或现实的真理却改变

得很快。

总之，真理是在我的环境里，这就是说，在我的文化里，在劳动过程的经久的产品里。从此可知，各种真理，就它们都不是新的，都固定在我的由遗传来的反应方式里而言，固然是相同的，同时它们在这一点上却又不同：反应方式是从我里面的无意识层涌现出来的，而文化的遗产却是作为“情境”，作为学得的、教出的或是听到的东西，即作为经验，作为环境来到我身上的。但是我并不认为我一定要遵从真理的社会标准；相反地，我的任务是：在碰到这些社会标准的规定和我的经验不相容时，就改变它们。

但是有人会提出这样的意见：我们本来是要讨论美，而我们所得到的只是真。正当英国资产阶级的诗登峰造极的时代，也正当德国资产阶级的哲学登峰造极的时代，济慈写出这样的诗句：

美就是真，真就是美——这就是你在人世
所知道的一切，也就是你应当知道的一切^①

近代资产阶级诗人艾略特，声称过他不懂济慈的这几句诗，正象近代资产阶级哲学家们显出他们不懂黑格尔的辩证法一样。但是我们前已说过，追求真理就是研究意识域里的客观因素。我们还说过，完全客观的因素是绝对得不到的。一个全用客观因素建筑起来的世界就化成了单纯的度量衡系统，而真理也就变成了始终一致性。每一个知觉或思想都不可避免地有一种情感或主观

^① 见《Ode to the Grecian Urn》（《希腊花瓶歌》）。

色彩依附在它上面。我们所碰到的情境从来不只是一种光秃秃的情境，总是对某一种情境的某一种反应。

真理从来不能作为“纯粹的”真理而孑然独立。它总是产生在行动里，在用有机体的本能的反应去应付情境，从而改变有机体自己也改变那情境的过程里，这过程同时引起情绪，作为它的一种结果。从此可知，绝对的、静止的、永恒的真理是不可能的。

但是每一个这样的行动都包含一个愿望、意志、目的、恐惧、嫌厌或希望。所以真理总是染有主体和情绪的色彩。这并不是一种污染。我们前已见到，要想把这种情感“污染”，从真理上彻底洗干净，那就只会把世界洗掉，因为这样世界就变成了光秃秃的几何。我们向一种情境起反应，并不觉得我们是在被动地起反应，我们却觉得在积极活动，自己是主体，是革新的中心。这是必然的，因为每一次和情境打的交道都要改变我们，使我们成为新的力量中心。这种情形马上就在意识里表现出来。

如果我们从意识里把一切主观因素都挑选出来，我们就是把意识域摆到与上文所说的完全不同的一种方向上去。^① 意识脉络之间的联系不再是外在现实而是各种反应方式。我们现在把全部意识脉络依类似的反应方式来分类(例如爱情、恐惧、自我保存本能)，思想的规律现在就变成情感联想的规律了。弗洛伊德所发现的观念的情感联想对梦的现象有很多的阐明，这与其说是发现了一种隐秘的联系，不如说是我们的这种分析意识内容的方式所产生的一个规律。如果我们按照反映方式或身体组织因素来区

① 以上证明科学的真不能纯粹是客观的，它既起于行动，就必涉及愿望、目的、情感之类，所以必然是主观与客观的统一。以下证明艺术的美也是如此，同时还证明科学与艺术，真与美，虽对立而不可割开分立。

分意识内容，我们就发现观念是由情感联系在一起的。如果我们按照情境或环境因素来区分意识内容，我们就发现观念是由从环境接受过来的邻近律和其他规律来联系在一起的。^①这两种方法同样是正确的。情感与思想，反应与情境，这两项都在一个意识的光辉里出现。

如果我们所涉及的是梦和幻想，注意力就内倾了^②；身体就不再密切关注情境了。于是反应或意识中的本能因素就提到统治的地位。对这种心情中的意识进行弗洛伊德式的或情感方面的分析，在这里就有它的价值。神经感应作用愈“深刻”，愈偏于身体组织方面，反应也就愈居于统治的地位。反之，神经感应作用愈外在，愈偏于感觉方面，情境也就愈居于统治的地位。主要地决定知觉领域的构造的是环境而不是本能；把幻想领域的隐秘的构造揭露出来的是反应。

有一种发展可能发生。身体可以内倾而不关注它的直接环境，但是它却不是在做梦而是在思想。这时它就按照一切过去情境的性质，按照它对于外在现实的经验，去形成它的梦想。它就要设法认识外在现实的规律，要深入了解外在现实的性质。这就是科学。这就是一个科学家在思考，不管这思考是多么粗疏，因为这里一方面是充满身体组织动力的、几乎无意识的梦想，一方面

-
- ① 旧心理学用联想解释许多心理现象，联想主要根据两个规律，一个是类似律，例如因玉门而联想到克拉玛依；一个是邻近律，例如因玉门而联想到油田。弗洛伊德改变了这个看法，或则说补充了这个看法，他认为有些观念与情感和本能紧密联系在一起，因为它们与社会道德习俗等不相容，被压抑到下意识里去，形成所谓“情意综”(complexes)，为了便于隐蔽，情意综里的观念往往是象征性的，例如俄狄浦斯的传说据说是象征对母亲的性爱。
- ② 心理学家把心理活动分为内倾和外倾两个类型，内倾是向内专注意自己的心理活动，外倾是向外专注意客观现实。人也分成两种类型，内倾的是些默想家，外倾的是些实行家和冒险家。

是充满环境形状的、有意识的知觉，这两方面达到了真正的综合。它们在思考中交融在一起。梦想从知觉那方面取得了生动性和节制；知觉从梦想那方面取得了重新组合的灵活性以及向目标的迈进。结果就是思想，即理性的、科学的思想。

但是这种发展也导致另一结果。行为^①不仅是在身体组织内部的，由意识察觉到的，它也是在行动中显然可见的。有机体是有意识的，承受环境对它的动作，但是它也发生行为，对环境发出动作。有机体在行为中受着知觉的指导，但是知觉不能向它提出一个目标。知觉是它的指南，但是“本能”是它的推动力。这时意识中的身体组织的因素就显为改变纲领——即我们所“要做”的事。在设法实现我们的愿望之中，知觉与本能也受到了转变。

但是知觉不是什么“纯粹的”知觉——不只是对现时情境的知觉。借内倾作用，借过去的知觉的记忆来加强梦想，知觉就已变成了“理性的”思想。它就被推广成为对在一段时间里经历过的现实所作的一种概括的图形。这时，推理即凝结了的认识，就指导本能了。在协助改变环境中，认识也受到改变，变得更真实更精微了。

我凭我自己一个人怎么能在我的环境中造成大一点的改变呢？我需要旁人的合作。但是合作就必须根据一些共同的知觉：合作的人对现实必须都有同样的认识。所以推理和知觉就变成社会的，结晶成为语言、工具和技术。这就有这样一个方便：我现在所凭借的不只是由我个人的一些知觉所获得的短暂经验，而是保留在语言、工具或技术里面的，世代代积累起来而且经过提

① 行为即反应。

炼的经验。这种长时期的经验已成为起主导作用的。其实一开始情形就已如此：在过去由于劳动过程的一些必需条件，人就已发现自己和旁人对现实持有共同的认识，并且继承前代的果实、经验和教训。就连在有语言以前，劳动过程即使只涉及一些普通的打猎技术，由教学而不是由遗传得来的技术，它也必然要根据一种共同的世界观，尽管这种世界观是很粗疏的；它同时也必然产生一种真理，一种不全在一个人里面而且也在他的环境里面的真理。所以早在科学有了名称或地位之前，它就已作为一种社会的产品而被生产出来了。在“真理”这个概念存在以前，真理也就已作为劳动过程的一部分而被创造和推广了。

但是劳动过程既然要包括对环境的必然规律的一种社会的看法，即对在人以外，在现实以内的各种规律的一种公共的意识，它也就要包括对这些必然规律和对这种环境的反应之间的一种社会的统一。这种互相影响就产生一种变更，而随着这种变更日渐成为起于意志的，它也就不仅对于现实构造，而且对人自己的需要都日渐提高认识。目标是可能的东西(possible)与可愿望的东西(desirable)的融合，正如意识是反应与情境的融合。说得更精确一点，正如反应和情境不能恰相配合的紧张状态产生了意识，可能的东西与可愿望的东西之间对紧张状态也产生了目标。可能的东西与可愿望的东西被强迫互相配合，被统一起来了；结果双方都被改变了，就融合成为一个可以达到的目标。在所有的可能的东西与可愿望的东西之中，现实规律只促成一种配合^①，结果就产生一种新的改变。

但是可愿望的东西既然要很清楚地悬在意识里，一切行动既

^① 即一种有目标的行动。

然都由身体组织方面得到动力，即起于意志，因而不仅有知觉的因素，而且有情感的因素——只有知觉方面的共同性还不够，还必须要有愿望方面的共同性。这就是说，不仅要有共同的认识，还要有共同的本能。不仅是理智，情感也必须是社会的。一个社会不仅要有一个环境是大家所公有的。而且还要有一个身体^①也是大家所公有的。不仅是这社会的信仰，连它的希望也必须是一致的。这种希望是和科学相反的，我们可以把它叫做艺术。正如真是科学的目的，美就是艺术的目的。

但是如果我们想把这两方面拆开孤立，双方都会缩成干枯的东西。如果我们想把它们弄成“纯粹的”，我们所得到的就是子虚乌有。这两方面都是活的有机体在现实世界里的产品，这就无异于说，每个因素都是同时受有机体和环境决定的。

我们已经见到，追求纯真，把意识域里的一切环境因素孤立开来，结果所产生的不是真而是始终一致性。它所产生的是一种不真实的、消去物质的、没有属性的世界；实际上这种世界只是一系列的数学等式。追求纯美，把意识域里的一切情感的因素孤立开来，结果所产生的也不是美而是生理学。我们所得到的只是身体外加它的种种反应方式。

但是事实上真与美在行动中、在把人类史摆在一起来看的社会劳动过程中产生的时候，就已融合在一起了。在这里面它们是不可分割的。双方互相影响，互相渗透。科学使各种知觉，各种可能性，即人的愿望所涉及的世界日渐丰富，日渐精微。艺术使人向现实的侵入日渐大胆，日渐充满好奇心，日渐勤奋不倦。

当然，对于把各种世界都看成独立自足的世界 资产阶级分子来说，真与美，艺术与科学，都好像不是创造作用的对立面而

^① 身体指共同生理基础。

是永恒的仇敌。就连本来认识真与美有血肉关系的济慈也抱怨科学把虹霓的美剥去了。这是由于科学和艺术只要是显得彼此有别，一个完全处在环境里(科学)，一个完全处在人心里(艺术)时，它们就必然显得互相排斥，互相敌视。它们好象产生出两种不同的世界，其中我们只能选择一种。一种世界没有属性，另一种世界没有现实，所以我们就碰到了逻辑上的左右两难的论式。只有到了我们认识到这种分裂孤立是勉强的，反应和情境在意识的全部领域里都是缺一不可的，都是既产生真又产生美的那种社会过程的一部分，只有到了这个时候，我们才能认识到我们所猜想的真与美之间的深仇大恨并不存在，而这些对立面是互相创造的。双方的“秘密”联系就是具体社会的世界。

所以在一切社会产品里，情感与知觉，反应与环境，都是不可避免地融合在一起的。它们还不仅融合在一起，而且互相生发。在语言里每个字都同时有两种价值，情感性的与认识性的。每一种价值的轻重随具体情形而异。有些词，例如感叹词，就几乎完全是情感性的。另一些词，例如科学术语，就几乎完全是认识性的。但是一种语言如果完全是情感性的——这就是说，它全是一些只引起情感联想的声音，它就失去语言的资格了。它就变成音乐了。另一方面，一种语言如果完全是认识性的，这就是说，完全是一些只引起认识性联想的声音，它也就失去了语言的资格而变成数学了。在这种情形之下，音乐和数学好象是互换了地位。音乐不再涉及外在现实，但是也并不消失到人体里去；它变成人体的外在现实了。对于倾听音乐的人体，这些声音就成了环境，却并不涉及什么^①。另一方面，数学虽不涉及情感，但是也并不消失到环境里面去。反之，它变成了纯粹思想，它变成了在环境

^① 即对外在现实无所指。

上起作用的人体。总之，认识和情感绝对不能分开孤立，如果想把它们分开孤立，就只会产生一种新的东西，在这新的东西里双方又会统一起来。

不仅是语言，一切社会产品都有一个情感的作用。每个社会都逐渐养成它自己的姿势、举止动静和风度。这些都要涉及现实，都要指点到某一件事情，例如要进门就不得不把门打开，要吃东西就要把那东西送到口里，要从一个地方走到另一个地方，就得移动脚步。但是这些动作也都包含一个情感的因素：它们全都可以做得很“美”、很艺术的。一个人在受到指点时可以带着一副神气，很有礼貌地开门，很安静地以“使用银器”的态度去吃东西，慢慢地庄严地走路。这一切就是美；这一切都是可愿望的；这一切就是社会的产品。在这一类事情上，不同的社会对于什么才是可愿望的，都有不同的看法。

一切事物，从一座房屋到一顶帽子，都同具这些认识的与情感的因素。一顶帽子就有一种真正的认识性的环境功用，一座房屋也是如此。帽子戴在头上必须能防雨遮日，房屋必须能蔽风雨，防盗窃。但是帽子和房屋都受到情感因素的影响而有所改变。帽子要使头显得出体面、尊严和漂亮。房屋要显得出社会地位和权势，要按照当时社会风俗而具备某种形状和大小的房间。

一种行动如果用意只在表示一种情感目的，它就象音乐一样，变成环境；例如舞蹈也是一种观看对象(spectacle)。一种行动如果用意只在表示一种认识目的，达到本身不是真正起于愿望的目标，它就会变成一种本身可愿望的行动，例如体育运动中的一些戏拟式的热烈动作和本身没有多大价值的目标，参加的人尽全副精力去达到的东西并不是真正可愿望的。^① 介乎运动与跳舞之间

① 例如把球踢进对方的球门，这个目标在通常实践生活里并没有多大意义。

还有各种形式的动作，其用意在达到一种情感方面的但是也有真实价值的目标，即各种形式的工作，从播种收割到工厂生产。

一切形式的表象也有这样的双重性。一种表象如果忠实到与现实完全一致，剥净了一切情感的因素，它就变成实在简直不是一种表象而是一种符号或表解。反之，如果想把表象弄成纯是情感的，不涉及环境，这就会产生本身就是一种环境的东西——城市和建筑物。介乎二者之间的就是丰富的图画性的阐明——即图画、雕刻、电影和戏剧。

在原始文化里，真与美在劳动过程中这样紧密联系在一起地产生而且互相影响，这是非常明显的，用不着详细说明。收获是工作，但是也是跳舞；它是应付现实的行动，但是也是一桩乐事。一切社会的形式、姿势和仪态对于原始人都有一个目的，它们同时是情感性和认识性的。法律不只是一要判明一个争执中的真相，而且还要满足神，要满足人的愿望中的与生俱来的正义感。神话表现出人的原始的本能和对现实的看法。最简单的衣服或家常器皿都有一种确定不移的美。工作是按照歌唱的节拍来进行的，有它自己的固定的仪式。一切任务都各有它的吉日。真与美，科学与艺术，在原始人中间都是原始的，但是它们至少是活生生地融合在一起的，互相灌注生命于对方。

把科学的可愿望性剥去，把艺术的现实性剥去，这是晚期资产阶级文化的特别成就。真的东西不再是美的了，因为在资产阶级文化里，所谓真就是与人道无关的，美的东西也不再是真实的了，因为在资产阶级文化里，所谓美就是想象的。

这种情形本身简直就是资产阶级基本形式的一种产品。我们关于美的主张是这样：每逢以社会方式认识到的事物之中的情感因素表现出社会性的安排，在这里我们就有了美，也只有在这里

我们才能有美。这种安排工作就是艺术。这个道理可以适用于一切以社会方式认识到的事物，例如房屋、姿势、叙述、描写、教训、歌唱和劳动。

但是在资产阶级分子看来，这个主张象是怪诞的，因为他是在社会过程的无政府状态中培养起来的。他不肯承认上文所说的社会过程。他所承认的社会过程只有一种，那就是商品生产；他所承认的社会联系也只有一种，那就是市场。资产阶级分子为市场而生产，从市场买到他所需要的商品，作为个人，他是受伪装成供应与需要规律的那些社会关系统治的。

因此，在资产阶级分子看来，任何要达到社会意识的企图都是荒谬的，因为社会意识必然要包括对于人的各种愿望的控制，即对于供应与需要“规律”的控制。但是这正是艺术——艺术就是对人的愿望，因而也就是对供应与需要规律的控制或社会性的安排。艺术所产生的价值不是市场上的交换价值而是使用价值。艺术把“贱价”的东西弄成可珍贵的，把几笔颜料的涂抹弄成社会的宝贝。因此，市场是艺术家的死敌。市场的盲目工作扼杀了美。社会的一切产品，例如帽子、汽车、房屋、家常器皿、衣服之类，都基本上变成不美的、“商业化”了的，正因为生产者在生产它们的时候，不管社会过程，不按照它们的用途去盘算如何对它们的情感价值作社会性的安排，而只是盘算如何才能满足对它们的需要而使生产者自己获得最大限度的利润。这种情形终于推广到目的只在于情感安排的产品，例如图画、电影、小说、诗歌、音乐。因为这些产品的情感安排也不是以社会方式去意识到的，因为人们没有认识到美是一种社会的产品，于是就连上述那几种“最纯粹的”艺术产品也遭到腐化而堕落了。我们已把艺术商业化了，艺术就只是情感的按摩了。艺术挑拨起本能并且让本

能得到满足，但是不能把本能和环境之间的紧张状态表现出来，综合起来。于是就产生了满足欲望的小说和电影，以及爵士音乐。资产阶级使从来想象不到的那样恶劣的艺术产品在世界上到处泛滥。艺术家的任务遭到彰明昭著的腐化堕落，后来艺术要反抗这种情况，于是就退出市场，变成与社会无关的，就是变成私人的了。艺术成了“目空一切的”东西，放纵私人幻想达到极点，到最后艺术品成为一种拜物教的偶像，因为它已成为一种商品。这两种情形都标志着资产阶级文化由于基础方面的矛盾所招致的衰颓。

资产阶级的盲目性所加的蹂躏不仅摧毁了社会产品，而且也摧毁了生产者。劳动现在变成不是达到一种目标和获得可愿望的东西的劳动，而只是为市场、为现金的劳动。劳动已成为盲目的、无意识的。生产的是什么，为什么要生产它，生产者都不再能懂得，因为劳动只是为现金，现金现在是唯一的支持生活的东西。这样，一切情感的因素都从劳动里退出，所以它们势必在旁的什么地方再出现。它们现在就依附到神话性的商品上而再出现，这商品就代表着无意识的市场——现金。在资产阶级社会里，现金就是劳动的音乐。现金造成了客观的美。劳动本身日益成为乏味的、累人的，现金也日益变成美的、可愿望的。金钱成为社会的上帝。这样，在情感那一方面，文化就已达到完全的瓦解，和它在认识那一方面的瓦解都是同样原因的结果。

总之，美起于对以社会方式认识到的事物中的情感因素所作的社会性的安排。它起于劳动过程，因为要有美就不仅对于外在现实的性质要达到协调，而且对人的愿望的性质也要达到协调。这种协调并不是静止的。在社会过程里，外在现实日益受到探讨，这就使得社会过程影响愈广，扎根到环境里愈深，而另一方

面每次对现实的新的突击也改变了人的愿望的性质，因而在这方面也必须要有新的调整或撮合。这种压力，无论在科学里还是在艺术里，都作为一种个人的经验而出现，一个科学家继承着过去的科学假设，一个艺术家继承着过去的艺术传统。科学家的一次实验和艺术家的一次重大的生产经验，都指出一种不协调，一种紧张状态，对这种不协调或紧张状态所进行的综合，就产生出一种新的科学假设或是一件新的艺术作品。当然，科学家感到这种紧张状态是一种错误，是环境中的一种东西，而艺术家则感到这种紧张状态是一种推动力，是他自己心里的一种东西。

科学和艺术这两个名词在流行语言里的意义比我用它们时所采取的意义要片面些、窄狭些。依一般的意义，科学所涉及的并不是劳动过程中的全部认识性的因素，而是只涉及新的认识性的因素。科学家所处的境地是在新的科学假设刚产生出来以便改造技术的那个界线上。在工厂里，建筑工程里，家庭工作以及一切日常事务里，认识性的因素都是熟悉的、传统的。它们与其说是科学，不如说是技术。在这里世界观并没有在扩大，现实还是象我们的祖先所认识到的那样；但是科学家就处在世界观扩大的边缘上。在这边缘上新的领域不断地出现；经验中许多不协调的现象不断地发生，使得科学家要改变过去所建立的学说。艺术家也有同样的情形。在日常生活里，在仪态、愿望、道德观念、希望和爱国情绪里，我们走的还是日常的老路；我们祖先怎样感觉，我们也还是怎样感觉；但是艺术家却不断地受到还未得到定形的新的情感的侵袭，他不断地在设法掌握还没有被人认识到的美的事物和情绪；他心里经常感到传统与经验之间的紧张状态。正如科学家是外在现实的新领域中的探险者，艺术家也不断地发现人

心的新的世界。

所以科学家和艺术家都是探险者，他们也必然共同感到某种寂寞，但是如果他们是些个人主义者，那并不是由于他们是与社会无关的，而正是由于他们所做的是一种社会工作。只有在一个意义上他们是与社会无关的：他们所做的是要把现在还是与社会无关的领域夺到社会的世界里来，因而一只脚站在社会的世界里，另一只脚却要站在现在还是与社会无关的世界里。他们的工作是特别令人兴奋的，但是有它的方便处，也有它的不方便处。科学家为他的新领域所付的代价是没有情感上的伙伴的旅行，心里不免感到一些沉闷和寂静。艺术家在情感的新海洋里探险，在认识性的现实里踩不到坚实的立足地；他因而晕头转向，感到苦痛。凡是不是站在社会过程边缘的那些人所得到的生活，固然没有那样新颖，那样变化多端，但是却比较稳实，比较固定。这些人所得到的价值比较更富于尘土气，更偏于感性，更成熟。他们扎定了根，胸有成竹，家当很富裕。现在是时候了，科学家与艺术家的敌对状态应该停止了，双方应该认识到他们中间有血肉关系，正如南北冰洋的探险者与热带的探险者之间，或是荒凉的沙漠上的阿拉伯人与汪洋大海上的水手们之间有血肉关系一样。

但是他们不要以为在科学与其他形式的社会认识之间，在艺术与其他形式的社会情感之间，可以画一条明确的界线。社会过程中的错综复杂的紧密联系不容许有这种界线。各种新价值的闯入在一切部门都在发生着；只是我们把某些事例叫做科学的或艺术的，因为在这些事例里，新价值的闯入表现得最明显。在教育里起主要作用的是认识和情感两方面的传统，但是就连在教育里，一方面新事物的闯入也还是有的，另一方面艺术家与科学家也是毕生在受教育，不仅是自己在毕生学习新事物。

如果他们记住这一点，他们就不至于误认为科学家和艺术家代表相反的两极，而全部社会过程都产生在这两极之间。这就无异于认为利润创造了资本。实际上利润是由资本创造的，但是也不断地扩大资本。科学与艺术代表着社会资本的利润。它们都由社会的运行推动到未知的境界。它们领导着，但是它们以往受过指教；它们找到生命的新世界，但是它们以往受到旧世界的支援。我们总是只有从劳动过程里才能找到恰当的词汇来描述科学与艺术的功用，只有劳动过程才能说明美与真的性质，说明人何以永远不能停止在他的眼睛所告诉他的那点真理上，或是他的心所宣告的那点美上，而是还要到处探寻新的真理，没有亲手创造出一种新的美，即不肯罢休。

艺术家采用以社会方式认识到的而且有情感联想依附在上面的现实片段，来创造出一种仿本世界，这仿本世界就引起一种新的情感态度，一种新的情绪经验。新的美就是这样作为他的社会劳动的结果而产生出来的。

但是如果艺术作品是人为的，而美是一种社会产品，我们怎样在自然事物，在海、天、山和水仙花里也发现美呢？

把自然事物和人为事物这样分裂开来，就不免与把意识域里的环境因素和情感因素，或是把心的属性和物质的属性分裂开来，是同样危险的区分。社会本身也是自然的一部分，因此一切人为的产品也都是自然的。但是上文已经说过，自然本身也是社会的一种产品。原始人看不到海，他只看见叫做“阿坎弩斯”的那条河^①；原始人看不到哺乳动物，他只看见可以吃的兽。在黑夜的

① 据最早的希腊神话，阿坎弩斯(Oceanus，海洋)是一条环绕世界的河，原始人对河较熟悉，把海洋也看成河，在实践生活中，海洋对于原始人只有河的功用和意义。

天空里，原始人看不到茫茫太空中的无数发光的星辰世界，他只看见嵌着许多黄金盘的大屋顶。因此，一切自然的东西也都是人为的。这是不是说不分自然与艺术呢？不然，我们可以很清楚地区分这两对立面，不过我们必须看出它们的互相渗透。在一切现象里，从帽子到星辰，从季节到经济危机，从潮汐到社会革命，我们都可以区分出某些不同的变化部分，某些不同的异样事物闯入的部分。最迅速的演变就是人类社会的演变，就是它的习俗、城市和手工业产品的演变。其次是动植物的演变。再其次是太阳系的演变。再其次是银河星群的演变。整个宇宙都在变化，但是变化的速度不同。变化最多的部分，即人类社会，好象把它自己从变化最少的背景中分裂开来，把那背景叫做“自然”——星、山、水仙花之类。我们无法在人与自然之间画出一条精确的界线；在一切事例里，都是人，一种社会产品，在面临着自然，在自然里找到美。自然本身不能在自然里找到美；动物并不看花或星辰。人是要死去的，所以在他身上产生见出花美和星美的那种能力的是社会过程。这种能力在性质上是可起变化的。例如海，对于一个欧洲人，一个古代雅典人，或玻里尼西亚海岛上的人，它都是美的，但不是同一的美；它总是扎根在他们的文化中的美。对于一个北冰洋的爱斯基摩人来说，结冰的海和墨西哥湾的热海各有各的美；赤道的火热的太阳和北冰洋六个月不露面的软弱的太阳也是如此。

自然中某些因素是最普遍的，在人类史中变得最少的，我们可以设想这些因素既然和人发生了交互影响，就可以产生最有永久性的性质^①。因此，我们很正确地感觉到，我们在某些原始的

^① 例如美。

简朴的事物中所见到的那种美里，有一种简朴的、原始的、本能的因素。但是我们也不宜过分夸张这种事实。对于自然美能有最丰富最繁复的欣赏力的是文明人，而不是原始人。我们可以拿一件刚做成的艺术品和一座长久不变的山作为人为美和自然美的实例，这里的分别只是程度上的。在这两个实例里，美作为一种性质出现，都是由于有一个人，在社会过程中，注视他的环境中的一个对象。一座经过风雨剥蚀的有悠久历史与特性的古城市本是自然的一部分，但是同时也是一种完全人为的产品；太阳照着它而风剥蚀着它。自然与艺术之间并没有一刀两断的关系，只有开路先锋队与安居乐业的住户之间的分别。

从此可知，艺术制约着本能，使它们适应环境，因而就改变了这些本能。美是一种知识，即认识到本人在现实世界中是许多人中的一部分，它反映出本人与旁人的关系日渐丰富和复杂的发展。科学制约着环境，使它适应本能，因而也就改变了这环境。真也是一种知识，即认识到环境一方面容纳本人和旁人，一方面却也是本人和旁人所认识的，而且有一部分就是由本人和旁人组成的。

真与美都是劳动过程的产品，都在行动中实现。它们都不是社会的目标，因为一旦到了它们本身成为目标，它们就不再存在。它们是作为现实的丰富而复杂的洪流中两种面貌而生产出来的。科学家也好，艺术家也好，他都只是一个特殊种类的行动者；他之所以创造真或美，并不是把真或美看作一种目的，而是把它看作一种动作的色彩。意识、社会、全部社会经验以至于现实宇宙都是由行动产生出来的，所谓行动就是有机体与环境之间的紧张状态，其结果是有机体与环境都得到改变，于是一个新的前进运动又开始。这种动力性的主体与客体的关系生产出一切社会产

品——城市、船只、国家、宗教、宇宙秩序、人类各种价值。

资产阶级文化没有能力产生一种美学，理由还是它的社会产品大半是不美的。它在瓦解，因为它不肯承认社会过程，而正是这社会过程产生出意识、情感、思想以及一切带有情感和思想因素的产品。因为意识形态扎根在劳动过程里，一种经济制度衰颓了，扎根于这种经济制度的艺术或科学也就要遭到同样的瓦解。资产阶级经济制度的矛盾就是资产阶级意识形态的矛盾。科学家和艺术家都受到过去与现在之间即传统与经验之间的紧张状态的压力。但是传统就是保留下来的过去劳动所积累的成果，经验则是当前社会中的一种经验。

如果要使这种瓦解的文化重新得到生命，唯一的办法就是改变那些从根本上推毁社会创造力量的关系。变化是辩证的，一种性质借它所含的矛盾的揭露而产生另一种性质，这些矛盾的紧张状态就产生综合或统一。资产阶级文化内部所含的矛盾正在变成赤裸裸的，资产阶级经济制度中两个阶级即资产阶级与无产阶级之间不可熄灭的矛盾已日益清楚地在揭露出来。统治阶级即资产阶级在剥削着无产阶级的劳动力以追求利润，在这过程中它就产生出一种幻觉，这幻觉就替资产阶级文化的机构和意识形态定下了一种固定模型。这种幻觉就是认为人如果他作为其中一部分而发挥效能的那种社会过程愈无知，他也就愈自由。统治资产阶级活动的不是对于社会过程的知识而是市场，是“供应与需要的规律”，是现金的自由流转，总之，是单纯的“偶然事故”，所谓“偶然事故”就是人给他对于规律决定论的无知所加的称号。资产阶级认为人之所以是自由的，是由于他对财产有不受限制的权利。但是这种说法只是把少数人统治多数人的事实掩盖起来，这些少数人占有生产资料，可以做劳动力的买卖，这些多数人什么

都没有，只有劳动力可出卖。这些少数人认为：就是他们所行使的这种统治权使他们自由，在行使统治权之中，他们的行动是不受限定的；但是结果是他们的经济制度在战争与危机中遭到了内部的崩溃，他们的意识形态也在无政府状态中遭到了内部的崩溃。这种结果就揭露出：不仅连他们这些主子们并不是自由的，而且他们的愿望也已瓦解了他们的文化。

谁才能改变这种文化呢？只有这样一些人才能改变这种文化：这些人认识到这种文化崩溃的原因，认识到没有自觉的社会组织就不能有自由，人剥削人的权力并不是自由，尽管这种权力是掩盖起来的，但是愈是掩盖起来的，也就愈不自由，这种人剥削人的权力其实只是对社会的各种必须规律的无知。认识到这一切道理的正是无产阶级，无产阶级之所以有这种认识，是由于他们承受着这种经济制度的残酷的重压。在他们反对剥削的斗争中，他们获得了一个教训：只有自觉的组织，工会和工厂法令才能使他们有免于剥削的自由。他们既然看到了他们的资产阶级主子们毫无力量去防止战争、失业以及资产阶级所建立起来的经济制度的衰颓，他们就懂得了这个道理：这种人剥削人的权力单凭统治阶级的意志来行使，而且凝集成为一种财产所有权，它对于资产阶级和无产阶级都不是自由。它只是一种带欺骗性的捷径，人类有一个时期是暂时迷失在这种捷径里。到了人们不再走“意志”的捷径，认识到人类本性与外在现实的必然规律，因而共同奔向一个目标时，自由才会出现，才会以社会的方式出现。到了那个时候，只有共同目标和现实本性才是唯一的决定因素。决定着唯一可能的行动，用不着强迫，就象两个人用不着“命令”就齐心合力把拦住他们去路的石头抬掉一样。在这样一种认识里，一种新的科学、一种新的艺术和一种新的社会就已经昭然若揭了。要建

设这一切新东西，就要有一个无产阶级，它已经把资产阶级推翻掉，而且在革命和重新建设之中已经把文化改造过。在不以强迫而以合作为基础的，对必然规律不是无知而是认识到的这样一种社会里，愿望也好，认识也好，就都可以作为社会过程的一部分而按照社会的方式来控制。到了这个时候，美就会重新出现，自觉地进入社会过程的每个部分。劳动不再是丑的，劳动的产品又显得是美的——这种远景就不再是一种梦想了。

《原载《译文》1958年5月第五期》

编 后 记

搜集在这本小册子里的是我近三年写的一些美学批判的论文,其中主要部分是批判我自己过去的主观唯心主义美学思想的。我受西方资产阶级唯心主义美学的影响至少有三十年之久,而我认真学习马克思主义才不过最近三四年的事。这就说明了我的批判不可能是很中肯的或是很彻底的。最近两三年国内美学讨论使我深刻地体会到严肃的讨论必须有严肃的学习做基础,而我们所要学习的首先是马克思主义。讨论的分歧点倒还不仅在对美学问题的认识,而首要是对马克思主义的认识。对马克思主义认识的错误就必然导致对美学问题认识的错误。参加讨论者都自以为懂得了马克思主义,而对方的立场则是唯心主义的,机械唯物主义的或是修正主义的。只是顽强地坚持主观成见是不可能解决问题的。在美学上进一步的批判和讨论必须根据对马克思主义作进一步的勤苦钻研。我愿意以此自勉,也愿意以此勉励参加美学讨论的同志们。

破与立是相因为用的,不破固然不能立,不立也就不能破。在批判自己的主观唯心主义的同时,我也在开始作“立”的尝试。我根据马克思主义的对立面统一和文艺为一种意识形态两个基本原则,推论出美是意识形态性的,是客观与主观统一的结果。根

据这个基本论点，我一方面批判了自己过去孤立主观因素而抹煞客观因素的错误，一方面也对蔡仪同志和其他参加美学讨论者的“美是物的客观属性，不依赖于人而存在”的看法提出了一些批评。

有人认为这两三年美学讨论只是在概念里兜圈子，没有什么用处。这话是对的，也是不对的。说它是对的，因为我们的企图确实是在要把美的概念加以明确化。但是如果认为明确概念是无用的事，那就不见得是对的。概念性的问题就是原则性的问题。原则性问题的解决对个别枝节问题的解决是起决定作用或指导作用。在美学上“美是主观的，客观的，还是主客观的统一”这个基本问题如果不解决，则其它一系列问题就无从解决，例如美与美感的关系，美有无社会性和思想性，艺术性与思想性是否统一，抽象思维对形象思维有无影响，世界观能否决定创作方法，艺术创造是复写的还是集中化理想化的，创作和欣赏有什么分别和关系等等。近两三年美学讨论在这个基本问题上所表现的分歧其实就是美学上唯心主义、机械唯物主义和辩证唯物主义的斗争。这场斗争的结果对于新美学的建立不能说是“没有用处”的。所以我们对近两年美学讨论的意义应有足够的估计。

这些论文在报刊上陆续发表之后，我读到很多已发表和未发表的批评我的新近美学观点的文章。这说明了广大群众开始对美学研究有浓厚的兴趣，这是令人鼓舞的。因为要做的事很多，我对批评者的意见没有能一一答复，其实他们的主要论点在这些论文里都已经有了答复。趁此我谨向批评者表示感谢，他们的意见激发了我的思考，使我对一些本来认识模糊的问题认识得比较明确些，尽管我的认识 and 他们的认识往往是对立的。

最近我替“译文”译了一篇英共文艺理论家考德威尔的《论

美》一文，尽管他的见解和我的有些分歧，而在美为主客观统一这个基本论点上则是相同的。我觉得这篇论文颇有启发性，所以把它放在附录里。

我感谢党的领导通过文艺报组织了对我过去唯心美学思想的批判和讨论，帮助我认识到唯心美学的反动性和腐朽性，并且向我指出马克思主义美学的方向。我也感谢作家出版社建议把这些论文印成单行本，使它们可以获得进一步批判和讨论的机会。

1958年6月

谈美书简

一代前言：怎样学美学？

朋友们：

从1965年到1977年，我有十多年没有和你们互通消息了。“四人帮”反党集团被一举粉碎之后，我才得到第二次解放，怀着舒畅的心情和老马伏枥的壮志，重理美学旧业，在报刊上发表了几篇文章。相识和不相识的朋友们才知道我这个本当“就木”的老汉居然还在人间，纷纷来信向我提出一些关于学习美学中所遇到的问题，使我颇有应接不暇之势。能抽暇回答的我就回答了，大多数却还来不及回答。我的健康状况，赖经常坚持锻炼，还不算太坏，但今年已八十二岁，毕竟衰老了，而且肩上负担还相当重，要校改一些译稿和文稿，带了两名西方文艺批评史方面的研究生，自己也还在继续学习和研究，此外因为住在首都，还有些要参加的社会活动，够得上说“忙”了。所以来信多不能尽回，对我是一个很大的精神负担。朋友们的不耻下问的盛情都很可感，我怎么能置之不理呢？都理吧，确实有困难，如何是好呢？

不久前，社会科学院外文所在广州召开了工作规划会议。在会议中碰见上海文艺出版社的同志，谈起我在解放前写的一本《谈美——给青年的第十三封信》，认为文字通俗易懂，颇合初学美学的青年们的需要，于是向我建议另写一部新的《谈美》，在这些

年来不断学习马列主义、毛泽东思想的基础上，对美学上一些关键性的问题谈点新的认识。听到这个建议，我“灵机一动”，觉得这是一个好机会，让我给来信未复的朋友们作一次总的回答，比草草作复或许可以谈得详细一点。而且到了这样大年纪了，也该清理一下过去发表的美学言论，看看其中有哪些是放毒，有哪些还可继续商讨。放下这个包袱之后，才可轻装上路，去见马克思。这不免使我想起孟子说过的一个故事：从前有一位冯妇力能搏虎，搏过一次虎，下次又遇到一只虎，他又“攘臂下车”去搏，旁观的士大夫们都耻笑冯妇“不知止”。现在我就冒蒙士大夫耻笑的危险，也做一回冯妇吧！

朋友们提的问题很多。最普遍的是：怎样学美学？该具备哪些条件？用什么方法？此外当然还有就具体美学问题征求意见的。例如说：“你过去在美学讨论中坚持所谓‘主客观统一’，还宣扬什么‘直觉说’、‘距离说’、‘移情说’之类‘主观唯心主义货色’，经过那么久的批判，是否现在又要‘翻案’或‘回潮’呢？”

这类问题在以后信中当相机谈到，现在先谈较普遍的一个问题：怎样学美学？

西方有一句谚语：“条条大路通罗马”，足见通罗马的路并非只有一条。各人资质不同，环境不同，工作任务的性质不同，就难免要走不同的道路。学美学也是如此，没有哪一条是学好美学的唯一的路。我只能劝诸位少走弯路，千万不要走上邪路。“四人帮”在文艺界进行法西斯专政时，我们都亲眼看到一些人在买空卖空，弄虚作假，公式随便套，帽子满天飞，或者随风转舵，哪里可谋高官厚禄，就拼命往哪里钻，不知人间有羞耻事。这是一条很不正派的邪路，不能再走了。再走就不但要断送个人的前途，

而且要耽误我们建设四个现代化的社会主义国家的大业。

我们干的是科学工作，是一项必须实事求是、玩弄不得一点虚假的艰苦工作，既要清醒的头脑和坚定的恒心，也要有排除一切阻碍和干扰的勇气。马克思在《政治经济学批判》序言末尾曾教导我们说：“在科学的入口处，正象在地狱的入口处一样，必须提出这样的要求：‘到这里人们就应该排除一切疑虑；这个领域里不容许有丝毫畏惧！’”^① 归根到底，这要涉及人生态度，是敷衍敷衍、蝇营狗苟地混过一生呢？还是下定决心，做一点有益于人类文化的工作呢？立志要研究任何一门科学的人首先都要端正人生态度，认清方向，要“做老实人，说老实话，办老实事”。一切不老实的人做任何需要实事求是的科学工作都不会走上正路的。

正路并不一定就是一条平平坦坦的直路，难免有些曲折和崎岖险阻，要绕一些弯，甚至难免误入歧途。哪个重要的科学实验一次就能成功呢？“失败者成功之母”。失败的教训一般比成功的经验更有益。现在是和诸位谈心，我不妨约略谈一下自己在美学这条路上是怎样走过来的。我在1936年由开明书店出版的《文艺心理学》里曾写过这样一段“自白”：

从前我决没有梦想到我有一天会走到美学的路上去。我前后在几个大学里做过十四年的大学生，学过许多不相干的功课，解剖过鲨鱼，制造过染色切片，读过艺术史，学过符号逻辑，用过薰烟鼓和电气反应仪器测验过心理反应，可是我从来没有上过一次美学课。我原来的兴趣中心第一是文学，其次是心理学，第三是哲学。因为欢喜文学，我被逼到研究

^① 《马克思恩格斯选集》第二卷，第八十五页，人民出版社1972年版。这是但丁《神曲·地狱篇》题在地狱门楣上的两句诗，译文略有改动。

批评的标准，艺术与人生，艺术与自然，内容与形式，语文与思想等问题；因为欢喜心理学，我被逼到研究想象与情感的关系，创造和欣赏的心理活动，以及文艺趣味上的个别差异；因为欢喜哲学，我被逼到研究康德、黑格尔和克罗齐诸人的美学著作。这样一来，美学便成为我所欢喜的几种学问的联络线索了。我现在相信：研究文学、艺术、心理学和哲学的人们如果忽略美学，那是一个很大的欠缺。

事隔四五十年，现在翻看这段自白，觉得大体上是符合事实的，只是最后一句话还只顾到一面而没有顾到另一面。我现在（四五十年后的今天）相信：研究美学的人如果不学一点文学、艺术、心理学、历史和哲学，那会是一个更大的欠缺。

为什么要作这点补充呢？因为近几十年我碰见过不少的不学文学、艺术、心理学、历史和哲学，也并没有认真搞过美学的文艺理论“专家”，这些“专家”的“理论”既没有文艺创作和欣赏的基础，又没有心理学、历史和哲学的基础，那就难免要套公式，玩弄抽象概念，你抄我的，我抄你的，以讹传讹。这不但要坑害自己，而且还会在爱好文艺和美学的青年朋友们中造成难以估计的不良影响，现在看来还要费大力，而且主要还要靠有觉悟的青年朋友们自己来清除这种影响。但我是乐观的，深信美学和其它科学一样，终有一天要走上正轨，这是人心所向，历史大势所趋。

我自己在学习美学过程中也走过一些弯路和错路。解放前几十年中我一直在东奔西窜，学了一些对美学用处不大的学科。例如在罗素的影响之下我认真地学过英、意、德、法几个流派的符号逻辑，还写过一部介绍性的小册子，稿子交给商务印书馆，在

抗日战争早期遭火烧掉了。在弗洛伊德的影响之下，我费过不少精力研究过变态心理学和精神病治疗，还写过一部《变态心理学》（商务印书馆出版）和一部《变态心理学派别》（开明书店出版）。在抗日战争时期，我心情沉闷，在老友熊十力先生影响之下，读过不少的佛典，认真钻研过“成唯识论”，还看了一些医书和谈碑帖的书，可谓够“杂”了。

此外，我还有一个坏习惯：学到点什么，马上就想拿来贩卖。我的一些主要著作如《文艺心理学》、《谈美》、《诗论》和英文论文《悲剧心理学》之类都是在学生时代写的。当时作为穷学生，我的动机确实有很大一部分是追求名利。不过这种边买边卖的办法也不是完全没有益处。为着写，学习就得认真些，要就所学习的问题多费些心思来把原书吃透，整理自己的思想和斟酌表达的方式。我发现这也是一个很好的学习方式和思想训练。问题出在我学习得太少了，写得太多太杂了。假如我不那样东奔西窜，在专和精上多下些工夫，效果也许较好些。“事后聪明”，不免有些追悔。所以每逢青年朋友们问我怎样学美学时，我总是劝他们切记毛泽东同志集中精力打歼灭战和先攻主要矛盾的教导。一个战役接着一个战役打，不要东奔西窜，浪费精力。就今天多数青年人来说，目前主要矛盾在资料太少，见闻太狭窄，老是抱着几本“理论专家”的小册子转，一定转不出什么名堂来。学通一两种外语可以勉强看外文书籍了，就可以陆续试译几种美学名著。翻译也是学好外文的途径之一。读了几部美学名著，掌握了必要的资料，就可以开始就专题学习写出自己的心得。选题一定要针对我国当前的文艺动态及其所引起的大家都想解决的问题。例如毛泽东同志给陈毅同志的一封谈诗的信发表之后，全国展开了“关于形象思维”的讨论。这确实是美学中一个关键性的问题，你从

事美学，能不闻不问吗？不闻不问，你怎能使美学为现实社会服务呢？你自己怎能得到集思广益和百家争鸣的好处呢？为着弄清“形象思维”问题，你就得多读些有关的资料和书籍，多听些群众的意见，逐渐改正自己的初步想法，从而逐渐深入到问题的核心，逐渐提高自己的认识能力和思考能力。这样学美学，我认为比较踏实些。我希望青年朋友们不要再蹈我的覆辙，轻易动手写什么美学史。美学史或文学史好比导游书，你替旁人导游而自己却不曾游过，就难免道听途说，养成武断和不老实的习惯，不但对美学无补，而且对文风和学风都要起败坏作用。

在我所走过的弯路和错路之中，后果最坏的还是由于很晚才接触到马列主义、毛泽东思想，长期陷在唯心主义和形而上学的泥淖中。解放后，特别在五十年代全国范围的美学批判和讨论中，我才开始认真地学习辩证唯物主义和历史唯物主义，从而逐渐认识到自己过去的一些美学观点的错误。学习逐渐深入，我也逐渐认识到真正掌握和运用马列主义并不是一件易事。如果把它看成易事，就必然有公式化和概念化的危险。我还逐渐认识到历史上一些唯心主义的美学大师，从柏拉图、普洛丁到康德和黑格尔，都还应一分为二地看，在美学领域里他们毕竟做出了不可磨灭的贡献。这一点认识使我进一步懂得了文化批判继承的道理和钻研马列主义的重要性。所以我在指导我的研究生时，特别要求他们努力掌握马列主义。要掌握马列主义，首先就要一切从具体的现实生活出发，实事求是，彻底清除公式化和概念化的恶劣积习，下次信中再着重地谈一谈这个问题。

二 从现实生活出发还是 从抽象概念出发？

朋友们：

在我接到心向美学的朋友们来信中，经常出现的问题是究竟怎样才算美，“美的本质”是什么？

提问“怎样才算美”的朋友们未免有些谦虚。实际上这些朋友们每天都在接触到一些美的和丑的事物，在情感上都有不同程度的感受甚至激动。例如一个年轻小伙子碰见一位他觉得中意的姑娘，他能没有一点美的感受吗？一个正派人在天安门事件中看见正反两派人物的激烈斗争，不也是多少能感觉到美的确实是美，丑的确实是丑吗？在这种场合放过火热的斗争而追问美的本质是什么，丑的本质是什么，不是有点文不对题吗？一个人如果不是白痴，对于具体的美和丑都有些认识，这种认识不一定马上就对，但在不断地体验现实生活和加强文艺修养中，它会逐渐由错误到正确，由浅到深，这正是审美教育的发展过程。而现在有些人放弃亲身接触过和感受过的事物不管，而去追问什么美的本质这个极端抽象的概念，我敢说他们会永远抓不着所谓“美的本质”。法国人往往把“美”叫做“我不知道它是什么”（Je ne sais quoi）。可不是吗？柏拉图说的是一套，亚理斯多德说的又是一

套；康德说的是一套，黑格尔说的又是一套。从马克思主义立场来看，他们都可一分为二，各有对和不对的两方面。事情本来很复杂，你能把它简单化成一个“美的定义”吗？就算你找到“美的定义”了，你能据此来解决一切文艺方面的实际问题吗？这问题也涉及到文艺创作和欣赏中的一系列问题，以后还要谈到，现在只谈研究美学是要从现实生活中的具体的事例出发，还是从抽象概念出发？

引起我先谈这个问题的是一位老朋友的来信。这位朋友在五十年代美学讨论中和我打过一些交道。他去年写过一篇题为《美的定义及其解说》的近万言长文，承他不弃，来信要我提意见。他的问题在现在一般中青年美学研究工作者中有普遍意义，所以趁这次机会来公开作复。

请先读他的“美的定义”：

美是符合人类社会生活向前发展的历史规律及相应的理想的那些事物底，以其相关的自然性为必要条件，而以其相关的社会性（在有阶级的社会时期主要被阶级性所规定）为决定因素。矛盾统一起来的内在好本质之外部形象特征，诉诸一定人们感受上的一种客观价值。

既是客观规律，又是主观理想；既是内在好本质，又是外部形象特征；既是自然性，又是社会性；既是一定人们感受，又是客观价值。定义把这一大堆抽象概念拼凑在一起，仿佛主观和客观的矛盾就统一起来了。这种玩弄积木式的拼凑倒也煞费苦心，可是解决了什么问题呢？难道根据这样拼凑起来的阁楼，就可以进行文艺创作、欣赏和批评了吗？

“定义”之后还附了十三条“解说”，仍旧是玩弄一些抽象概念，说来说去，并没有把“定义”解说清楚。作者始终一本正经，丝毫不用一点具体形象，丝毫不流露一点情感。他是从艺术学院毕业的，听说搞过雕塑和绘画，但始终不谈一点亲身经验，不举一点艺术实践方面的例证。十九世纪法国帕尔纳斯派诗人为着要突出他们的现实主义，曾标榜所谓“不动情”(impassivité)。“定义”的规定者确实做到了这一点，在文章里怕犯“人情味”的忌讳，阉割了自己，也阉割了读者，不管读者爱听不爱听，他硬塞给你的就只有这种光秃秃硬梆梆的枯燥货色，连文字也还似通不通。到什么时候才能看到这种文风改变过来呢！

读到这个“美的定义”，我倒有“如逢故人”的感觉。这位故人仍是五十年代美学讨论中的故人。当前，党的工作重点实行了转移，实现四个现代化成了全国人民的中心任务，各条战线正在热火朝天地大干快上，文艺界面貌也焕然一新。但这一切在这位搜寻“美的定义”的老朋友身上，仿佛都没有起一点作用，他还是那样坐井观天，纹风不动！

十三条“解说”之后又来了一个“附记”。作者在引了毛泽东同志的研究工作不应当从定义出发的教导后，马上就来了一个一百八十度大转弯的“然而”：“然而同时并不排除经过实事求是的研究而从获得的结论中，归纳、概括、抽绎出定义。”是呀，你根据什么“实事”，求出什么“是”呢？你这是遵循毛主席的“辩证唯物主义路线”吗？

接着作者还来了一个声明：

以上“美”的定义，无非自己在美学研究长途中的一个小小暂时“纪程”而已。以后于其视为绊脚石时，自己或旁

人，都可以而且应当无所爱惜地踢开它！

这里有一个惊叹号，是文中唯一的动了一点情感的地方，表现出决心和勇气。不过作为一个老友，我应该直率地说，你的定义以及你得出定义所用的方法正是你的绊脚石。你如何处理这块绊脚石，且观后效吧！

读过这篇“美的定义”之后不久，我有机会上过一堂生动的美学课，看到新上演的意大利和法国合摄的电影片《巴黎圣母院》。听到那位既聋哑而又奇丑的敲钟人在见到那位能歌善舞的吉卜赛女郎时，结结巴巴地使劲连声叫“美！美、美……”我不禁联想起“美的定义”。我想这位敲钟人一定没有研究过“美的定义”，但他的一生事迹，使我深信他是个真正懂得什么是美的人，他连声叫出的“美”确实是出自肺腑的。一听到就使我受到极大的震动，悲喜交集，也惊赞雨果毕竟是个名不虚传的伟大作家。这位敲钟人本是一个孤儿，受尽流离困苦才当上一个在圣母院里敲钟的奴隶。圣母院里的一个高级僧侣偷看到吉卜赛女郎歌舞，便动了淫念，迫使敲钟人去把她劫掠过来。在劫掠中敲钟人遭到了群众的毒打，渴得要命，奄奄一息之际，给他水喝因而救了他命的正是他被他恶棍主子差遣去劫夺的吉卜赛女郎。她不但不跟群众一起去打他，而且出于对同受压迫的穷苦人的同情，毅然站出来救了他的命。她不仅面貌美，灵魂也美。这一口水之恩使敲钟人认识到什么是善和恶，美和丑，什么是人类的爱和恨。以后到每个紧要关头，他都是吉卜赛女郎的救护人，甚至设法去成全她对卫队长的单相思。把她藏在钟楼里使她免于死的是他，识破那恶棍对她的阴谋的是他，最后把那个恶棍从高楼上扔下摔死，因而替

女郎报了仇、雪了恨的也还是他。这个女郎以施行魔术的罪名被处死，尸首抛到地下墓道里，他在深夜里探索到尸首所在，便和她并头躺下，自己也就断了气。就是这样一个五官不全而又奇丑的处在社会最下层的小人物，却显出超人的大力、大智和大勇乃至大慈大悲。这是我在文艺作品中很少见到的小人物的高大形象。我不瞒你说，我受到了很大的感动。

我说这次我上了一堂生动的美学课。这不仅使我坚定了一个老信念：现实生活经验和文艺修养是研究美学所必备的基本条件，而且使我进一步想到美学中的一些关键问题。首先是自然美与艺术美的关系和区别问题。现实中有没有象敲钟人那样小人物的高大形象呢？我不敢作出肯定或否定的回答，我只能说，至少是我没有见过。我认为雨果所写的敲钟人是艺术创造出来的奇迹，是经过夸张虚构、集中化和典型化才创造出来的。敲钟人的身体丑烘托出而且提高了他的灵魂美。这样，自然丑本身作为这部艺术作品中的一个重要因素，也就转化为艺术美。艺术必根据自然，但艺术美并不等于自然美，而自然丑也可以转化为艺术美，这就说明了艺术家有描写丑恶的权利。

这部影片也使我回忆起不久前读过的人民美术出版社1978年印行的《罗丹艺术论》及其附载的一篇《读后记》。罗丹的《艺术论》是一位艺术大师总结长期艺术实践的经验之谈，既亲切而又深刻，在读过《罗丹艺术论》正文之后再读《读后记》，不免感到《读后记》和正文太不协调了。不协调在哪里呢？罗丹是从亲身实践出发的，句句话都出自肺腑；《读后记》是从公式概念出发的，不但蔑视客观事实，而且帽子棍子满天飞。

过去这些年写评论文章和文艺史著作的都要硬套一个千篇一律的公式：先是拼凑一个历史背景，给人一个运用历史唯物主义

的假象；接着就“一分为二”，先褒后贬，或先贬后褒，大发一番空议论，歪曲历史事实来为自己的片面论点打掩护。往往是褒既不彻底，贬也不彻底，褒与贬互相抵销。凭什么褒，凭什么贬呢？法官式的评论员心中早有一套法典，其中条文不外是“进步”、“反动”、“革命”、“人民性”、“阶级性”、“现实主义”、“浪漫主义”、“世界观”、“创作方法”、“自然主义”、“理想主义”、“人性论”、“人道主义”、“颓废主义”……之类离开具体内容就很空洞的抽象概念，随处都可套上，随处都不很合式。任何一位评论员用不着对文艺作品有任何感性认识，就可以大笔一挥，洋洋万言。我很怀疑这种评论有几个人真正要看。这不仅浪费执笔者和读者的时间，而且败坏了文风和学风。现在是应该认真对待这个问题的时候了！

《读后记》的作者对罗丹确实有褒有贬，不过贬抵销了褒。我们先看他对罗丹所控诉的罪状，再考虑一下如果这些罪状能成立，罗丹还有什么可褒的？为什么把他介绍到中国来？

作者一方面肯定了罗丹的现实主义，另一方面又指责罗丹的现实主义“不过是‘写真实’的别名”。我们还记得“写真实”过去在我们中间成了一条罪状，难道现实主义就不要“写真实”吗？作者还挑剔罗丹不该把现实主义说成“诚挚是唯一的法则”，理由是“根本不可能有什么超阶级的‘诚挚’”，试问过去公认的一些阶级成分并不怎么好的现实主义大师，例如莎士比亚、费尔丁、巴尔扎克、易卜生、托尔斯泰等等，都不“诚挚”，都在以说谎骗人为业吗？作者还重点地讨论了艺术如何运用丑的问题。他先褒了一笔，肯定罗丹描绘丑陋有不肯粉饰生活的“积极内容”，没有否认自然丑可以化为艺术美，接着就指责罗丹“偏爱残缺美”，毕竟“含有不健康的消极因素”，因为他“受到了颓废思

潮的很深的影响”，“罗丹思想上同颓废派的联系，使他不能正确辨认生活与艺术中的一切美丑现象”。试问罗丹既不能正确辨认生活与艺术中的一切美丑现象，他不就成了白痴吗？还凭什么创造出那些公认为杰出的作品呢？罪状还不仅如此，罗丹“偏爱残缺美”，“也破坏了艺术的形式美”，“罗丹作品形式上的缺点正是反映了内容空虚和消极反动”。总之，一戴上“颓废派”的帽子，一个艺术家就必须一棍子打死。请问广大读者，《罗丹艺术论》和罗丹的作品究竟在哪一点上表明他是个颓废派呢？就历史事实来说，罗丹在“思想上同颓废派”究竟有什么联系呢？和他联系较多的人是雨果和巴尔扎克，他替这两位伟大小说家都雕过像，此外还有大诗人波德莱尔，他和罗丹是互相倾慕的。波德莱尔的诗集命名为《罪恶之花》，一出版就成了一部最畅销的书，可见得到了广大群众的批准。但是《罪恶之花》这个不雅驯的名称^①便注定了他在某些人心中成了“颓废派”的代表。罗丹和他确实有联系，那他也就成了颓废派。依这种逻辑，雨果和巴尔扎克当然也就应归入颓废派了。要深文罗织，找罪证也不难，雨果不是在《巴黎圣母院》里塑造了五官不全的奇丑的敲钟人吗？巴尔扎克不也写过许多丑恶的人和丑恶的事吗？

我们在这里并不是要为颓废派辩护。在十九世纪末，据说颓废主义是普遍流行的“世纪病”。这是客观事实，而且也有它的历史根源。处在帝国主义渐就没落时期，一般资产阶级文化人和文艺工作者大半既不满现状而又看不清出路，有些颓废倾向，而且还宣扬人性论、人道主义、天才论、不可知论和一些其它奇谈怪论。他们的作品难免有这样和那样的毒素，但毕竟有“不粉饰现

① 趁便指出：原文Mal应译为“病”，即“世纪病”中的“病”，“罪恶”是误译。

实生活的积极内容”，而且在艺术上还有些达到很高的成就，我们究竟应该如何对待他们呢？为着保健防疫，是不是就应干脆把他们一扫而空，在历史上留一段空白为妙呢？这其实就是“割断历史”的虚无主义，与马克思主义毫无共通之处。

朋友们，我和诸位在文艺界和美学界有“同行”之雅，在这封信里向诸位谈心，以一个年过八十的老汉还经常带一点火气，难免要冒犯一些人。我实在忍不下去啦！请原谅这种苦口婆心吧！让我们振奋精神，解放思想，肃清余毒，轻装上阵吧！

三 谈 人

朋友们：

谈美，我得从人谈起，因为美是一种价值，而价值属于经济范畴，无论是使用还是交换，总离不开人这个主体。何况文艺活动，无论是创造还是欣赏、批评，同样也离不开人。

你我都是人，还不知道人是怎么回事吗？世间事物最复杂因而最难懂的莫过人，懂得人就会懂得你自己。希腊人把“懂得你自己”看作人的最高智慧。可不是吗？人不象木石只有物质，而且还有意识，有情感，有意志，总而言之，有心灵。西方还有一句古谚：“人有一半是魔鬼，一半是仙子”。魔鬼固诡诈多端，仙子也渺茫难测。

作为一种动物，人是人类学的研究对象，他经过无数亿万年才由单细胞生物发展到猿，又经过无数亿万年才由类人猿发展到人。正如人的面貌还有类人猿的遗迹，人的习性中也还保留一些兽性，即心理学家所说的“本能”。

我们这些文明人是由原始人或野蛮人演变来的，除兽性之外，也还保留着原始人的一些习性。要了解现代社会人，还须了解我们的原始祖先。所以马克思特别重视摩根的《古代社会》，把它细读过而且加过评注。恩格斯也根据古代社会的资料，写出《家

庭、私有制和国家的起源》。在《自然辩证法》一书中，恩格斯还详细论述了劳动在从猿到人转变过程中的作用，谈到了人手的演变，这对研究美学是特别重要的。古代社会不仅是家庭、私有制和国家政权的摇篮，而且也是宗教、神话和艺术的发祥地。数典不能忘祖，这笔账不能不算。

从人类学和古代社会的研究来看，艺术和美是怎样起源的呢？并不是起于抽象概念，而是起于吃饭穿衣、男婚女嫁、猎获野兽、打群仗来劫掠食物和女俘以及劳动生产之类日常生活实践中极平凡卑微的事物。中国的儒家有一句老话：“食、色，性也。”

“食”就是保持个体生命的经济基础，“色”就是绵延种族生命的男女配合。艺术美和美也最先起于食色。汉文“美”字就起于羊羹的味道，中外文都把“趣味”来指“审美力”。原始民族很早就很讲究美，从事艺术活动。他们用发亮耀眼的颜料把身体涂得漆黑或绯红，唱歌作乐和跳舞来吸引情侣，或庆祝狩猎、战争的胜利。关于这些，谷鲁斯(K. Groos)在《艺术起源》里讲得很详细，较易得到的普列汉诺夫的《没有地址的信》也可以参看。

在近代，人是心理学的主要研究对象。一个活人时时刻刻要和外界事物(自然和社会)打交道，这就是生活。生活是人从实践到认识，又从认识到实践的不断反复流转的发展过程。为着生活的需要，人在不断地改造自然和社会，同时也在不断地改造自己。心理学把这种复杂过程简化为刺激到反应往而复返的循环弧。外界事物刺激人的各种感觉神经，把映象传到脑神经中枢，在脑里引起对对象的初步感性认识，激发了伏根很深的本能和情感(如快感和痛感以及较复杂的情绪和情操)，发动了采取行动来应付当前局面的思考和意志，于是脑中枢把感觉神经拨转到运动神经，把这意

志转达到相应的运动器官，如手足肩背之类，使它实现为行动。哲学和心理学一向把这整个运动分为知(认识)情(情感)和意(意志)这三种活动，大体上是正确的。

心理学在近代已成为一种自然科学，在过去是附属于哲学的。过去哲学家主要是意识形态制造者，他们大半只看重认识而轻视实践，偏重感觉神经到脑中枢那一环而忽视脑中枢到运动神经那一环，也就是忽视情感、思考和意志到行动那一环。他们大半止于认识，不能把认识转化为行动。不过这种认识也可以起指导旁人行动的作用。马克思《关于费尔巴哈的提纲》第十一条说：“哲学家们只是用不同的方式解释世界，而问题在于改变世界”，^①就是针对这些人说的。

就连在认识方面，较早的哲学家们也大半过分重视“理性”认识而忽视感性认识，而他们所理解的“理性”是先验的甚至是超验的，并没有感性认识的基础。这种局面到十七、八世纪启蒙运动中英国的培根和霍布士等经验派哲学家才把它转变过来，把理性认识移置到感性认识的基础上，把理性认识看作是感性认识的进一步发展。英国经验主义在欧洲大陆上发生了深远影响，它是机械唯物主义的先驱，费尔巴哈就是一个著例。他“不满意抽象的思维而诉诸感性的直观；但是他把感性不是看作实践的、人类感性的活动”^②，对现实事物“只是从客体的或者直观的形式去理解，而不是把它们当作人的感性活动，当作实践去理解”，结果是人作为主体的感性活动、实践活动、能动的方面，却让唯心主义抽象地发展了。而且“他没有把人的活动本身理解为客体的活

^① 《马克思恩格斯选集》第一卷，第十九页，人民出版社1972年版。

^② 马克思：《关于费尔巴哈的提纲》，《马克思恩格斯选集》第一卷，第十七页，人民出版社1972年版。“感性的”(Sinnlich)，有“具体的”和“物质的”意思。

动”^①。这份《提纲》是马克思主义哲学的核心，但在用词和行文方面有些艰晦，初学者不免茫然，把它的极端重要性忽视过去。这里所要解释的主要是认识和实践的关系，也就是主体(人)和客体(对象)的关系。费尔巴哈由于片面地强调感性的直观(对客体所观照到的形状)，忽视了这感性活动来自人的能动活动方面(即实践)。毛病出在他不了解人(主体)和他的认识和实践的对象(客体)既是相对立而又相依为命的，客观世界(客体)靠人来改造和认识，而人在改造客观世界中既体现了自己，也改造了自己。因此物(客体)之中有人(主体)，人之中也有物。马克思批评费尔巴哈“没有把人的活动本身理解为客体的活动”。参加过五十年代国内美学讨论的人们都会记得多数人坚持“美是客观的”，我自己是从“美是主观的”转变到“主客观统一”的。当时我是从对客观事实的粗浅理解达到这种转变的，还没有懂得马克思在《提纲》中关于主体与客体统一的充满唯物辩证法的阐述的深刻意义。这场争论到现在似还没有彻底解决，来访或来信的朋友们还经常问到这一点，所以不嫌词费，趁此作一番说明，同时也想证明哲学(特别是马克思主义哲学)和心理学的知识对于研究美学的极端重要性。

谈到观点的转变，我还应谈一谈近代美学的真正开山祖康德这位主观唯心论者对我的影响，并且进行一点力所能及的批判。大家都知道，我过去是意大利美学家克罗齐的忠实信徒，可能还不知道对康德的信仰坚定了我对克罗齐的信仰。康德自己承认英国经验派怀疑论者休谟把他从哲学酣梦中震醒过来，但他始终没有摆脱他的“超验”理性或“纯理性”。在《判断力的批判》上部，

① 马克思：《关于费尔巴哈的提纲》、《马克思恩格斯选集》第一卷，第十六页。“客体的”，原译为“客观的”不妥。

康德对美进行了他的有名的分析。我在《西方美学史》第十二章里对他的分析结果作了如下的概括叙述：

审美判断不涉及欲念和利害计较，所以有别于一般快感以及功利和道德的活动，即不是一种实践活动；审美判断不涉及概念，所以有别于逻辑判断，即不是一种概念性认识活动；它不涉及明确的目的，所以与审目的判断有别，美并不等于(目的论中的)完善。

审美判断是对象的形式所引起的快感。这种形式之所以能引起快感，是因为它适应人的认识功能(即想象力和知解力)，使这些功能可以自由活动并且和谐地合作。这种心理状态虽不是可以明确地认识到的，却是可以从情感的效果上感觉到的。审美的快感就是对于这种心理状态的肯定，它可以说是对于对象形式(客体)与主体的认识功能的内外契合……所感到的快慰。这是审美判断中的基本内容。

康德的这种美的分析有一个明显的致命伤。他把审美活动和整个人的其它许多功能都割裂开来，思考力、情感和追求目的的意志在审美活动中都从人这个整体中阉割掉了，留下来的只是想象力和知解力这两种认识功能的自由运用与和谐合作所产生的那一点快感。这两种认识功能如何自由运用与和谐合作，也还是一个不可知的秘密，因为他明确地说过“审美趣味方面没有客观规则”，艺术是“由自然通过天才来规定法则的”。他把美分为“纯粹的”和“依存的”两种，“美的分析”只针对“纯粹美”，到讨论“依存美”时，康德又把他原先所否定的因素偷梁换柱式地偷运回来，前后矛盾百出。就对象(客体)方面来看也是如此，他

先肯定审美活动只涉及对象的形式，也就是说，与对象的内容无关；可是后来讨论“理想美”时却又说“理想是把个别事物作为适合于表现某一观念的形象显现”，这种“观念”就是“一种不确定的理性概念”，“它只能在人的形体上见出，在人的形体上，理想是道德精神的表现”。

指出如此等类的矛盾，并不是要把康德一棍子打死。康德对美学问题是经过深思熟虑的，发现其中有不少难解决的矛盾。他自己虽没有解决这些矛盾，却没有掩盖它们，而是认为可以激发后人的思考，推动美学的进一步发展。不幸的是后来他的门徒大半只发展了他的美只涉及对象的形式和主体的不带功利性的快感，即只涉及“美的分析”那一方面，而忽视了他对于“美的理想”、“依存美”和对“崇高”的分析那另一方面。因此就产生了“为艺术而艺术”，“形式主义”，克罗齐的“艺术即直觉”，“美学只管美感经验”，美感经验是“孤立绝缘的”(闵斯特堡)、和实际事物保持“距离”的(缪勒·弗兰因斐尔斯)以及“超现实主义”，象征派的“纯诗”运动，帕尔纳斯派的“不动情感”、“取消人格”之类五花八门的流派和学说，其中有大量的歪风邪气，康德在这些方面都是始作俑者。

近一百年中对康德持异议的也大有人在。例如康德把情感和意志排斥到美的领域之外，继起的叔本华就片面强调意志，尼采就宣扬狂歌狂舞、动荡不停的“酒神精神”和“超人”，都替后来德国法西斯暴行建立了理论基础。这种事例反映了帝国主义垂危时期的社会动荡和个人自我扩张欲念的猖獗。这个时期变态心理学开始盛行，主要的代表也各有一套美学或文艺理论，都明显地受到尼采和叔本华的影响。首屈一指的是弗洛伊德。他认为原始人类婴儿对自己父母的性爱和妒忌所形成的“情意综”(男孩对母

亲的性爱和对父亲的妒忌叫做“俄狄浦斯情意综”，女孩对父亲的性爱和对母亲的妒忌叫做“厄勒克特拉情意综”)到了现在还暗中作祟，采取化妆，企图在文艺中得到发泄。于是文艺就成了“原始性欲本能的升华”。弗洛伊德的门徒之一阿德勒却以个人的自我扩张欲(叫做“自我本能”)代替了性欲。自我本能表现于“在人上的意志”，特别是生理方面有缺陷的人受这种潜力驱遣，努力向上，来弥补这种缺陷。例如贝多芬、莫扎特和舒曼都有耳病，却都成了音乐大师。

象上面所举的这类学说现在在西方美学界还很流行，其通病和康德一样，都在把人这个整体宰割开来成为若干片段，单挑其中一块来，就说人原来如此，或是说，这一点就是打开人这个秘密的锁钥，也是打开美学秘密的锁钥。这就如同传说中盲人摸象，这个说象是这样，那个说象是那样，实际上都不知道真象究竟是个啥样。

谈到这里，不妨趁便提一下，十九世纪以来西方美学界在研究方法上有机机械观与有机观的分野。机械观来源于牛顿的物理学。物理学的对象本来是可以拆散开来分零件研究，把零件合拢起来又可以还原的。有机观来源于生物学和有机化学。有机体除单纯的物质之外还有生命，这就必须从整体来看，分割开来，生命就消灭了。解剖死尸，就无法把活人还原出来。机械观是一种形而上学，有机观就接近于唯物辩证法。上文所举的康德以来的一些美学家主要是持机械观的。当时美学界有没有持有机观的呢？为数不多，德国大诗人歌德便是一个著例，他在《搜藏家和他的伙伴们》的第五封信中有一段话是我经常爱引的：

人是一个整体，一个多方面的内在联系着的各种能力的

统一体。艺术作品必须向人这个整体说话，必须适应人这种丰富的统一体，这种单一的杂多。

这就是有机观。这是伟大诗人从长期文艺创作和文艺欣赏中所得到的经验教训，不是从抽象概念中出来的。着重人的整体这种有机观，后来在马克思的《经济学—哲学手稿》里得到进一步发展，为辩证唯物主义和历史唯物主义奠定了基础。关于这一点，我们在以后的信里还要详谈。

四 关于马克思主义与美学的一些误解

朋友们：

前信提到马克思关于人的全面发展的整体看法。在说明这个看法之前，先要了望一眼马克思主义与美学这个总的局势以及对这个问题的一些流行的误解。

头一个基本问题是：我们如果不弄通马克思主义，是否也可以研究美学？我想，口头上大概是没有人会说研究美学用不着马克思主义的。但是口头上承认，不等于实际上就认真去做。我们提倡“解放思想”，但不能从马克思主义思想中“解放”出来。搞文艺理论的人满街走，是不是所有的人都在认真钻研马克思主义呢？这是值得注意的一个问题。不肯钻研的人有很多借口，其中之一就是马克思主义创始人并没有写过一部美学或文艺理论的专著，说不上有一个完整的美学体系。关于这一点，待以后信中再谈。此外林彪、“四人帮”横行时期，打着马克思主义大旗来反对马克思主义，严重破坏了我们的学风，至今余毒犹存，也影响了一些同志的学习热情。还有些真心实意要想运用马克思主义来搞美学的同志，有时也会误入与马克思主义背道而驰的道路上去。比如，片面强调美的客观性，坚持美与主观思想感情无关，硬

说形象思维是子虚乌有，闭口不敢谈人性论、人道主义和人情味，等等。在学会就具体问题进行具体分析的马思主义的科学方法之前，简单化总是走抵抗力最弱的道路。

我自己经常就这个问题进行反省，还是不敢打保票，保证自己已免疫了。柏拉图、康德、黑格尔和克罗齐这些唯心主义的美学大师统治了我前大半生的思想，先入为主，我怎么能打这种保票呢？不过有一点我现在是确信不移的，这就是：研究美学如果不弄通马克思主义，那就会走入死胡同。有人会问：你的那些祖师爷，柏拉图、康德、黑格尔等等都没有接触到马克思主义，不是在美学上都有很高的造诣吗？我回答说：他们行，我们现在可不行！理由很简单。历史在进展，我们和他们处在不同时代和不同类型的社会。他们的现实生活不是我们的现实生活，我们所要解决的问题和所凭借的物质基础、思想资料和他们的已大不相同。马克思主义在今天已掌握了广大群众，工人阶级已成了主宰世界的力量。我们已进入了大工业时代，我们的文艺的服务对象是广大的劳动人民而不是少数有闲阶级和精神贵族；我们的文艺媒介已经发展到电影和电视而不仅仅是书本、小剧场或小型展览。现在全世界各民族之间的文化交流已比过去远为广泛而迅速，没有哪一个民族可以“闭关自守”。凡此种种都说明历史在前进。马克思主义的诞生和传播，社会主义国家的兴起和发展都标志着人类历史上的一个空前重大的转折点，难道今天进行任何部门的科学研究，能抛开马克思主义吗？就我个人来说，尽管我很晚才接触到马克思主义，近二十多年来一直还在摸索，但已感觉到这方面的学习已给我带来了新生，使我认识到对我的那些唯心主义祖师爷也要运用辩证唯物主义和历史唯物主义进行分析批判，去伪存真，批判继承，为我所用，而决不能亦步亦趋地走他

们的老路，走老路就是古人所说的“刻舟求剑”，总不免劳而无功。在踏上四个现代化的新的征途上，全国人民意气风发，形势一片大好，眼看经济高涨会带来科学文化的高涨。我对马克思主义美学在我国的宏大远景抱有坚定不移的信心，下定决心要趁余年尽一点绵薄的力量。我不一定亲身就能看得到这种宏大远景的到来，但是深信广大的新生力量一定会同心协力地沿着马克思主义的光明大道，把美学这把火炬传递下去，胜利终究是属于我们的！

第二个问题是上文已提到的，马克思主义创始人没有写过一部美学或文艺理论专著，是否就没有一个完整的美学体系呢？写过或没有写过美学专著，和有没有完整的美学体系并不是一回事。马克思主义创始人没有写过美学专著，这是事实，说因此就没有一个完整的美学体系，这却不是事实。某些人有这种误解，和《马克思恩格斯论文艺》的选本有关。选本对于普及马列文艺思想和帮助初学者入门，应该说还是有点用处的。但目前流行的几种选本有个共同的毛病：就是划了一些专题的鸽子笼，把马克思主义创始人的论著整章整段地割裂开来，打散了，把上下文的次第也颠倒过来了，于是东捡一鳞，西拾一爪，放进那些专题鸽子笼里去，这样支离破碎，使读者见不到一部或一篇论著的整体和前后的内在联系。这样怎么还能见出马列主义的完整体系呢？这类选本之中也有比较好的，例如较早的东德李夫希兹(Lifschitz)的《马克思恩格斯论艺术》(有中译本)和苏联国家出版社编的较简赅的《马克思恩格斯论文学》。编得最坏的是俄文本《马克思恩格斯论艺术》(也有中译本)，其中一开始便是“艺术创作的一般问题”，用大量篇幅选些关于“革命悲剧”、“现实历史中的悲剧和喜剧”、“黑格尔的美学”等方面论著，仿佛这些就是艺术理论中

的首要问题。至于真正的首要问题——辩证唯物主义和历史唯物主义，反降到次要地位，选目也很零碎。例如马克思的《关于费尔巴哈的提纲》这样对马克思主义的实践观点特别重要的文献竟没有入选。我们自己根据这类选本编的《马克思恩格斯论文艺》也有同样的毛病而分量更单薄，而各大专院校所经常讨论的项目就更单薄，注意力往往集中到评论具体作者和具体作品的几封信上去。从这些零星片面的资料来看，当然很难看得出马克思主义创始人已经有一套完整的美学体系了。

问题还在于什么才是美学体系？已往的美学大师没有哪一位没有完整的体系，唯心的或是唯物的，形而上学的或是辩证的。单拿马克思来说，美学在他的整个思想大体系中只是一个小体系。小体系是不能脱离大体系来理解的。马克思主义大体系就是辩证唯物主义和历史唯物主义，以及从此生发出来的认识来自实践的基本观点。实践是具有社会性的人凭着他的“本质力量”或功能对改造自然和社会所采取的行动，主要见于劳动生产和社会革命斗争。应用到美学里来说，文艺也是一种劳动生产，既是一种精神劳动，也并不脱离体力劳动；既能动地反映自然和社会，也对自然和社会起改造和推进作用。作为一种意识形态，文艺归根到底要受经济基础的决定作用，反过来又对经济基础和政法的上层建筑发生反作用。人与自然（包括社会）决不是两个互不相干的对立面，而是不断地互相斗争又互相推进的。因此，人之中有自然的影响，自然也体现着人的本质力量，这就是“人化的自然”和“人的对象化”，也就是主客观统一的基本观点。从这个基础的实践观点出发，马克思既揭示了文艺的起源和性质，又追溯了文艺经过不同社会类型的长久演变，还趁便分析一些具体文艺作家和作品，从而解决了一系列文艺创作方面的重要

问题，例如现实主义与浪漫主义，莎士比亚化与席勒方式，人物性格与典型环境的关系，文艺与物质媒介的关系，文艺与批判继承的关系，以及作为对需要的供应，文艺与读者、观众的关系，如此等等。试问这一切还不能构成马克思主义美学的完整体系吗？对我们造成困难的是这个完整体系是经过长期发展而且散见于一系列著作中的，例如从《经济学一哲学手稿》、《德意志意识形态》、《关于费尔巴哈的提纲》、《政治经济学批判》直到《剩余价值论》、《资本论》和一系列通信。要说体系，马克思主义美学体系比起过去任何美学大师（从柏拉图、亚理斯多德到康德、黑格尔和克罗齐）所构成的任何体系都更宏大，更完整，而且有更结实的物质基础和历史发展的线索。我们的困难就在于要掌握这个完整体系，就非亲自钻研上述一系列的完整的经典著作不可。这是一条曲折而又崎岖的道路，许多马克思主义美学信徒都没有勇气战胜困难而妄想找“捷径”，于是语录式的《马克思恩格斯论文艺》之类支离破碎的选本就应运而起。人们就认为这些选本已把马克思主义美学的山珍海味烹调成了一盘“全家福”，足供我们享受而有余了。专靠“吃现成饭”过活的人生活就不会过得好。要弄通马克思主义美学的完整体系，就不但要亲口咀嚼，不要靠人喂，而且还要亲自费力去采集原料，亲手去烹调，这样吃下去才易消化，才真正地受用。

宇宙是一个整体，人类社会和自然界也是一个整体，自然科学和社会科学也日渐构成一个整体。“荷叶藕，满塘转”，互相因依，牵一发即动全身。所以我们决不能把美学看成一门独立自足的科学，把门关起来靠“自力更生”。有些立志要搞美学的人既不学哲学，又不学历史，又没有文艺实践经验，连与美学密切相关的心理学、社会学、文学史、艺术史、语言学乃至宗教神话之

类也不想问津，甚至对当前文艺动态也漠不关心，而关起门来“深思默索”，玩弄概念游戏，象蜘蛛一样，只图把肚子里的丝吐出来，就结成一面包罗万象的大网。这是妄想！只学马克思主义而不学其它，也决学不通马克思主义。美学也是如此。试想一想马克思在指导工人运动之外，还积蓄了多么渊博的学识！而且还写出那么多的不朽著作！学马克思主义也好，学马克思主义美学也好，首先要学习马克思的这种认真刻苦、勇猛前进的精神。

目前我们都还有一个外语难关要破。试想一下，马克思、恩格斯和列宁之中哪一位不精通几种外语，不但能用外语阅读，而且能用外语写作。为什么学习美学也要攻克外语难关？因为学会外语，才能掌握不可缺少的资料。马克思、恩格斯在《共产党宣言》里就已指出，在世界市场既已形成的资本主义时代：

……过去那种地方和民族的自给自足和闭关自守状态，被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此，精神的生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多民族的和地方的文学形成了一种世界文学。^①

这里“文学”一词原文是Literatur，原指“文献”，包括各门学问的资料，当然也包括文学艺术方面的资料。搞一门科学，先要占领它的主要资料(书本的和实地调查的)。无论是马克思主义经典论著，还是美学论著，我们已占领的资料实在贫乏得可怜。我经常接到许多青年美学爱好者来信托我买书寄资料，我体

① 《马克思恩格斯选集》第一卷，第二五五页，人民出版社1972年版。

会到他们的难处，但是我也无法可设，常叫他们失望，我感到这是很大的精神负担。不但他们，我自己近二三十年来资料方面也长久与世隔绝，真是束手无策，坐井观天。近来我又在重新摸索二十多年前就已摸索过的马克思在1944年写的而在1932年才在柏林出版的《经济学—哲学手稿》，因为这部手稿对学习马克思主义美学是必不可少的。我仍经常遇到困难。我找了两部中译本来读，想得些帮助。可是原来没有懂的还是不易搞懂，而且发现译文比原文还更难懂，一则对原文误解不少，二则中文也嫌拖沓生硬。因此我更感到外语这一关必须攻破，中文也还有研究的必要。作为练习，我就从这部手稿中关键的两章自己摸索着译，译出来自己还是不满意，不过对原文比过去似懂得多一点，工夫还不是白费的。我也趁此摸了摸这方面的资料的底，才知道近三十年来全世界马克思主义研究者都在对这部手稿进行着热烈的争论，西方已出的书刊就有无数种，而我却毫无所知。科学资料工作我们实在太落后了，科学研究工作怎么能搞得上去呢？听说社会科学院有关部门也在研究这部手稿和翻译介绍有关的资料，我祝愿这项工作早日成功，把译出的资料公开发行。

五 艺术是一种生产劳动

朋友们：

前两信收尾时曾谈到马克思的辩证唯物主义彻底解决了人与自然、主体与客体、心与物这些对立面的统一，现在就单从艺术方面来看这种辩证统一是如何通过劳动来实现的。艺术是一种生产劳动，是精神方面的生产劳动，其实精神生产与物质生产是一致的，而且是互相依存的。我们的根据主要是马克思的《经济学—哲学手稿》、《资本论》第一卷里关于“劳动”和恩格斯的《自然辩证法》中关于“从猿到人”的论述。

在《经济学—哲学手稿》里，马克思要论证人类何以必然要废除资本主义社会的私有制，才能达到共产主义。他是从劳动者及其劳动来看这个问题的。在私有制之下，一切财富都是由劳动者生产出来的，而劳动者却不但被剥夺去他的生产资料、生活资料和劳动产品，而且还被剥夺去他作为社会人的“本质力量”或固有才能，沦为机器零件，沦为商品，过着非人的生活。马克思把这种情况叫做“异化”。要彻底废除私有制，才能彻底消除这种“异化”，才能进入共产主义。马克思给真正的共产主义下了一个意义深远的定义：

共产主义就是作为人的自我异化的私有制的彻底废除，因而就是通过人而且为着人，来真正占有人的本质。所以共产主义就是人在前此发展出来的全部财富范围之内，全面地自觉地回到人自己，即回到一种社会性的（即人性的）人的地位。这种共产主义作为完善化的^①自然主义，就等于人道主义；作为完善化的人道主义也就等于自然主义。共产主义就是人与自然之间和人与人之间的对立冲突的真正解决，也就是存在与本质，对象化与自我肯定，自由与必然，个体与物种之间纠纷的真正解决。共产主义就是历史谜语的解决，而且认识到自己就是这种解决。^②

这是辩证唯物主义的一个较早的提法，是贯串在全部手稿中的一条红线。马克思在下文又就人与社会的关系作了补充：

自然中所含的人性的本质只有对于社会的人才存在；因为在社会里，自然对于人才作为人和人的联系纽带而存在——他为旁人而存在，旁人也为他而存在，——这是人类世界的生活要素^③。只有这样，自然才作为人自己的人性的存在的基础而存在。只有这样，对人原是自然的存在才变成他的人性的存在，自然对于他就成了人。因此，社会就是人和自然的完善化的统一体，——自然的真正复活——人的彻底的自然主义和自然的彻底的人道主义。

① “完善化的”，即“充分发展的”，“彻底的”。

② 本篇所引《经济学—哲学手稿》、《资本论》和《自然辩证法》三部经典著作的译文都根据德文版重新作了校正，书中不再一一注明中译本页码。

③ “要素”，即“基本原则”。

由此可见，人道主义与自然主义的辩证统一含有两点互相因依的要义：人之中有自然，自然之中也有人。人得到充分发展要靠自然得到充分发展，自然得到充分发展也要靠人得到充分发展。自然是人的肉体食粮和精神食粮的来源，是人的生产劳动的基础和手段。人在劳动中才开始形成社会。生产劳动就是社会性的人凭他的本质力量对自然的加工改造。在这过程中，自然日益受到人的改造，就日益丰富化，就成了“人化的自然”；人发挥了他的本质力量，就是肯定了他自己，他的本质力量就在改造的自然中“对象化”了，因而也日益加强和提高了。这就是人在改造自然之中也改造了自己。人类历史就这样日益进展下去，直到共产主义，人和自然双方都会得到充分发展，这就是“人的彻底的自然主义和自然的彻底的人道主义”的辩证统一。

中国先秦诸子有一句老话：“人尽其能，地尽其利。”“人尽其能”就是彻底的人道主义，“地尽其利”就是彻底的自然主义。不过这句中国老话没有揭示人与自然的统一和互相因依，只表达了对太平盛世的一种朴素的愿望。马克思却不仅揭示了人与自然的统一，而且替共产主义奠定了一个稳实的哲学基础，实际上也替美学和艺术奠定了一个马克思主义的哲学基础。就是在讨论人与自然的统一时，马克思提出了“美的规律”，我们不妨细心研究一下马克思的原话：

通过实践来创造一个对象世界，即对有机自然界进行加工改造，就证实了人是一种存在。……动物固然也生产，它替自己营巢造窝，例如蜜蜂、海狸和蚂蚁之类。但是动物只制造它自己及其后代直接需要的东西，它们只片面地生产，而人却全面地生产；动物只有在肉体直接需要的支配之下才生产，而人却在不受肉体需要的支配时也生产，而且只有在不

受肉体需要的支配时，人才真正地生产；动物只生产动物，而人却再生产整个自然界；动物的产品直接联系到它的肉体，而人却自由地对待他的产品。动物只按照它所属的那个物种的标准和需要去制造，而人却知道怎样按照每一个物种的标准来生产，而且知道怎样到处把本身固有的标准运用到对象上来制造，因此，人还按照美的规律来制造。

从这段重要文献可以看出以下几点：

一、精神生产和物质生产的一致性。人通过劳动实践对自然加工改造，创造出一个对象世界。这条原则既适用于工农业的物质生产，也适用于包括文艺在内的精神生产。这两种生产都既要根据自然，又要对自然加工改造，这就肯定了文艺的现实主义，排除了文艺流派中的自然主义。

二、人不同于动物在于人有自意识(即自觉性)。他意识到自己就是人类一个成员，而且根据这种认识来生产。动物只在受肉体直接需要的支配之下片面地生产，人却是根据人类的深远需要全面地自由地生产。这就肯定了文艺的广阔题材和社会功用。具体的实例是蜜蜂营巢和建筑师仿制蜂房的分别。

三、“人还按照美的规律来制造”。人的生产无论是精神的还是物质的，都与美有联系，而美有美的规律。这句话前面有“因此”连接词，足见是总结全段上文。“此”显然指上文所列的两条：一条是“人知道怎样按照每个物种的标准来生产”。标准就是由每个物种的需要来决定的规律。动物只按自己所属的那个物种的直接需要来制造，例如蜂营巢，人却全面地自由地生产，能运用每个物种的标准，例如建筑师既能仿制蜂巢，又能建造高楼大厦和其它工程。这就是前一条的要求。另一条比前一条

更进了一步，“人知道怎样到处把本身固有的标准运用到对象上去来制造”。这本身固有标准是属于对象的，也就是根据对象本身固有的规律。恩格斯论述“从猿到人”时说：“我们对自然界的整个统治，是在于我们比一切其它动物强，能够认识和正确运用自然规律。”马克思所说的“对象本身固有的规律”也就是恩格斯所说的“自然规律”。就文艺来说，这就涉及认识整个客观世界和人们所曾探讨的文艺本身的各种规律。可见“美的规律”是非常广泛的，也可以说就是美学本身的研究对象。

马克思在《经济学—哲学手稿》里还说过：“人是用全面的方式，因而是作为整体的人，来掌握他的全面本质。”这个“人的整体”观点也是文艺方面的一条基本规律。“本质”有时也叫做“本质力量”，究竟是些什么呢？马克思举例如下：

视，听，嗅，味，触，思维，观照，情感，意志，活动，生活，总之，人的个体所有的全部器官，以及在形式上属于社会器官^①一类的那些器官，都是针对着对象，要占领或掌管该对象，要占领或掌管人类的现实界，它们针对对象的活动就是人类的现实生活的活动。

过去心理学只把视、听、嗅、味、触叫做“五官”，每一种器官管一种感觉。马克思把器官扩大到人的肉体和精神两方面的全部本质力量和功能。五官之外他还提到思维，意志，情感^②。器官的功用不仅在认识或知觉，更重要的是“占领或掌管人类的现实界”的“人类现实生活的活动”。这就必然要包括生产劳动

① “社会器官”，即交流思想情感的器官，主要指语言器官。

② 在另一段还提到“爱情”。

的实践活动，其中包括艺术和审美活动。各种感官都是在长期历史发展中由实践经验逐渐形成的。“各种感官的形成是从古到今全部世界史的工作成果。”举听觉为例，马克思说过：

正如只有音乐才能唤醒人的音乐感觉，对于不懂音乐的耳朵，最美的音乐也没有意义，就不是它的对象，因为我的对象只能是我的本质的表现。

这两句极简单的话解决了美和美感以及美的主观性或客观性问题。上句说音乐美感须以客观存在的音乐为先决条件，下句说音乐美也要靠有“懂音乐的耳朵”这个主观条件。请诸位想一想：一、美单是主观的，或单是客观的吗？二、美能否离开美感而独立存在呢？想通了这两个问题，许多美学上的问题就可迎刃而解了。

马克思的《资本论》是他的思想成熟时期的主要著作，它是否就已抛弃了《经济学—哲学手稿》的一些基本论点呢？我们现在就来研究一下《资本论》第一卷第三篇第五章中马克思对“劳动过程”所作的著名的总结，其中关键性段落如下：

劳动首先是人和自然都参加的一种过程，在这种过程中，人凭自己的活动作为媒介，来调节和控制他跟自然之间的物质交换。人自己也作为一种自然物质来对待自然物质。他为着要用一种对自己生活有利的方式去占领自然物质，于是发动肉体的各种自然力，例如肩膀、腿以及头和手。人在通过这种运动对自然加工改造之中，也就在改造他本身的自

然(本性),促使他的原来睡眠着的各种潜力得到发展,并且服从他的控制。我们在这里讨论的不是原始动物的本能的劳动,现在的劳动是由劳动者拿到市场上出卖的一种商品,和原始动物的本能劳动的情况已隔着无数亿万年了。我们现在谈的是人类所特有的那种劳动。蜘蛛结网,颇类似织工纺织;蜜蜂用蜡来造蜂房,使许多人类建筑师都感到惭愧。但是就连最拙劣的建筑师也比最灵巧的蜜蜂要高明,因为建筑师在着手用蜡来造蜂房之前,就已经在头脑里把那蜂房构成了。劳动过程结束时所取得的成果在劳动过程开始时就已存在于劳动者的观念中了,已经以观念的形式存在着了。他不仅造成自然物的一种形态改变,同时还在自然中实现了他所意识到的目的。这个目的就给他的动作的方式和方式规定了法则(或规律)。他还必须使自己的意志服从这个目的。这种服从并不仅在一些零散动作上,而是在整个劳动过程中各种劳动器官都要紧张起来,此外还要行使符合目的的意志,具体表现为集中注意(聚精会神)。劳动的内容和进行方式对劳动者[须有吸引力]①,吸引力愈少,劳动者就愈不能从劳动中感到运用肉体和精神两方面的各种力量的乐趣,同时也就愈需要加强集中注意。

这段引文有以下几个要点值得特别注意:

一、开宗明义就指出“劳动首先是人和自然都参加的一种过程”,说明主体和客体都不可偏废。人在劳动过程中改造了自然也改造了自己。这还是贯串在《经济学—哲学手稿》中的人道主

① 括号中内容是为了读起来通顺而加入的。——引者

义与自然主义统一那条红线。

二、这里沿用了蜜蜂造蜂房的例证来重申人的自觉性。人与动物的分别在人在劳动生产之前心里已先有蓝图，有了观念(Idee, 即“意象”)和目的(生产品的功用),而这个目的就规定了动作的方式和方法的法则(规律),即《经济学—哲学手稿》中“物种标准”和对象“本身固有的规律”。成品出产以前先以观念或意象(蓝图)的形式存在脑里,这就肯定了形象思维。

三、这里重申了各种劳动器官的全面合作,都要紧张起来,这就表现为“注意”或“聚精会神”。能引起“注意”和“紧张”就说明劳动的内容和方式都有吸引力,使劳动者在劳动中感到发挥全身本质力量的“乐趣”。这“乐趣”就是美感。美感首先是由生产劳动本身引起的。所以说,艺术起源于劳动。

《经济学—哲学手稿》和《资本论》里的论“劳动”对未来美学的发展具有我们多数人还没有想象到的重大意义。它们会造成美学领域的彻底革命,我们只消回顾一下已往统治西方美学的从康德到克罗齐那一系列的唯心主义大师的论点,把它们和马克思主义的论点细心比较一下,便会明白这个道理。

《资本论》里关于“劳动”的论述足以证明马克思在成熟时期并没有放弃《经济学—哲学手稿》中的一些基本论点。能证明这一点的还有恩格斯的《自然辩证法》中的关于“从猿到人”的论述。这篇一八七六年才写成的论文是《经济学—哲学手稿》的最透辟的阐明和进一步的发挥。文字较通俗易读,读者如果细心对照一下,便会看出它和《经济学—哲学手稿》是一脉相承的。

恩格斯也是从生产劳动来看人和社会发展的。他一开始就说:“劳动和自然界一起才是一切财富的源泉,……它是整个人类生活的第一基本条件,……劳动创造了人本身。”在人本身各种器

官之中恩格斯特别强调了人手、人脑和语言器官的特殊作用。人手在劳动中得到高度发展，到能制造劳动工具时，手才“变得自由”，“所以人手不仅是劳动的工具，它还是劳动的产物”。人手在长期历史发展中通过劳动愈来愈完善，愈灵巧：

在这个基础上人手才能仿佛凭着魔力似地产生了拉斐尔的绘画，托尔瓦德森的雕刻以及帕格尼尼的音乐。

这个实例就足能生动地说明艺术起源于劳动了。

恩格斯还根据达尔文的生长关联律，证明手不是孤立的，手的改变也引起脚和其他器官的改变。人脚能直立，行动更方便，人的眼界也扩大了，在自然事物中不断发见新的属性了。劳动的发展必然促进人与人的互助协作，“到了彼此间有些什么非说不可了”，这就产生了语言的器官。语言是从劳动中并和劳动一起产生出来的。不但人，就连某些动物(如鸟)，也能学会一种语言，从此就获得“依恋、感谢等等表现情感的能力”了。“首先是劳动，然后是语言和劳动一起，成了两个最主要的推动力，使人的脑髓及其所统辖的各种器官一齐发展起来，日渐趋于完善化，从而人的意识也愈来愈清楚，抽象能力和推理能力也日渐发展起来了。等到人完全形成，就产生了社会这个新因素，作为一种有力的推动力，同时也使人的行动有更确定的方向。”

这里说的“社会”不是本能式的社会性，而是有组织的形成制度的团体。有了社会，“人有能力进行愈来愈复杂的活动，提出和达到愈来愈高的目的”，劳动本身也日益多样化和完善化。游牧打猎之外又有了农业，商业，手工业和航行术。接着恩格斯对社会发展史作了简括的叙述：

同商业和手工业一起，最后出现了艺术和科学，从部落发展成了民族和国家。法律和政治发展起来了，而且和它们一起，人的存在在人脑中的幻想的反映——宗教，也发展起来了。

由于这些意识形态都“首先表现为头脑的产物”，头脑似乎是统治着人类社会的東西，手所制造的东西就退到次要地位，手的活动便仿佛只是执行脑所计划好的劳动，人们便习惯于把全部文明归功于脑的活动即思维的活动，这样就产生了唯心主义世界观，认识不到劳动在社会发展中所起的作用了。

恩格斯尽管指出唯心主义世界观使存在与思维的关系本末倒置，却也丝毫不贬低人在统治自然之中思维所起的巨大作用，他拿人和动物比较说：

但是人离开动物愈远，他们对自然界的作用就愈带有经过思考的，有计划的，向着一定的和事先知道的目标前进的特征。

此外，人统治自然的能力也远比动物大：

动物仅仅利用外部自然界……而人则通过他所作出的改变来使自然界为他的目的服务，来支配自然界。这便是人同其他动物的最后的本质的区别所在；而造成这一区别的还是劳动。

……我们对自然界的整个统治，是在于我们比其他一切动物强，能够认识和正确运用自然规律。

人愈正确地理解自然规律，也就愈会认识到：

人自身和自然界的一致，而那种把精神和物质，人类和自然，灵魂和肉体对立起来的荒谬的反自然的观点，也就愈不可能存在了。

这是一个极其重要的结论，这正是马克思在《经济学—哲学手稿》里所作出的人道主义与自然主义的统一那个结论。从此可以见出认为《经济学—哲学手稿》的基本观点已过时以及“美纯粹是客观的”之类说法是多么“荒谬和反自然”了。

六 冲破文艺创作和美学 中的一些禁区

朋友们：

我国从解放以来，在党的百花齐放、推陈出新的方针指引下，文艺才获得了新生，在短短的三十年之中，出现了前所未有的繁荣景象。不过，发展的道路向来是崎岖曲折的，在这三十年之中，我们不断受到左的和右的干扰，特别是林彪和“四人帮”对文艺界施行法西斯专政长达十年之久，对文艺创作和理论凭空设置了一些禁区，强迫文艺界就范，因而造成了万马齐喑的局面。今天，一场马克思主义的思想解放运动正在深入展开，形势是很好的，但有些同志面对着过去形成的一些禁区仍畏首畏尾，裹足不前。这种徘徊观望状态是和四个现代化的步伐不合拍的。让我们运用马克思主义的思想武器，一起来冲破禁区吧。

要冲破的究竟有哪些禁区呢？

一、首先就是“人性论”。什么叫做“人性”？它就是人类自然本性。古希腊有一句流行的文艺信条，说“艺术摹仿自然”，这个“自然”主要就指“人性”。西方从古希腊一直到现代还有一句流行的信条，说文艺作品的价值高低取决于它摹仿（表现、反映）自然是否真实。我想不出一个伟大作家或理论家曾经否定过这

两个基本信条，或否定过这两个信条的出发点，尽管“人性论”在性善性恶的问题上常有分歧。我们中国过去在人性论问题上也基本上和西方一致，可是近来“人性论”在我们中间却成了一条罪状或一个禁区。特别在流行的文学史课本中说某个作家的出发点是人性论，就是对他判了刑，至少是嫌他美中不足。为什么出现了这种论调呢？据说是相信人性论，就要否定阶级观点，仿佛是从人有了阶级性，就失去了人性，或者说，人性就不再起作用。显而易见，这对马克思主义者所强调的阶级观点是一种歪曲。人性和阶级性的关系是共性与特殊性或全体与部分的关系。部分并不能代表或取消全体，肯定阶级性并不是否定人性。在前信里，我们已经看出马克思所强调的“人的肉体和精神两方面的本质力量”便是人性，马克思早年正是由此出发来论证无产阶级革命的必要性和必然性，论证要使人的本质力量得到充分的自由发展，就必须消除私有制的。毛主席关于“人性”的阐述也很明确：

有没有人性这种东西？当然有的。但是只有具体的人性，没有抽象的人性。在阶级社会里就是只有带着阶级性的人性，而没有什么超阶级的人性。①

很明显，阶级性也是在人性的基础上形成的。到了共产主义时代，阶级消失了，人性不但不消失，而且会日渐丰富化和高尚化。那时文艺虽不再具有阶级性，却仍必然要反映人性，当然反映的是具体的人性。所谓“具体”，就是体现于阶级性以外的其它特性，体现于共产主义时代的具体人物和具体情节。

① 《毛泽东选集》第3卷，第八二七页，人民出版社1967年版。

总之，凭阶级观点围起来的这种“人性论”禁区是建筑在空虚中的，没有结实基础的。望人性论而生畏的作家们就必然要放弃对人性的深刻理解和忠实描绘，这样怎么能产生名副其实的文艺作品呢？有不少的作家正坐此弊，因而只能产生一些田园诗式或牧歌式的歌颂和一些抽象的空洞概念的图解。要打破这种固定不变的公式，首先就要打破“人性论”这个禁区。打破这个禁区，新文艺才能踏上康庄大道。这也是“不破不立”大原则中的一个事例。

二、与“人性论”这个禁区密切相联系的还有壁垒同样森严的“人道主义”禁区。人道主义是西方文艺复兴时代作为反封建、反教会而提出来的一个口号。尽管它有时还披着宗教的伪装，但是以人道代替神道的基本思想最后终于冲破了基督教会在西方长达一千余年的黑暗统治。在法国资产阶级革命中《人权宣言》所标榜的“自由”和“平等”以及后来添上的“博爱”，就是人道主义的具体政治内容。所以人道主义在近代西方起过推动历史前进的作用，后来基督教会把“博爱”这个它早已用过的口号片面地加以夸大，遂使人道主义狭窄化为“慈善主义”或“慈悲主义”，成了帝国主义对内宣扬阶级妥协、对外宣扬殖民统治的武器。总之，人道主义在西方是历史的产物，它有一个总的核心思想，就是尊重人的尊严，把人放在高于一切的地位，因为人虽是一种动物，却具有一般动物所没有的自觉心和精神生活。人道主义可以说是人的本位主义，这就是古希腊人所说的“人是衡量一切事物的标准”，我们中国人所常说的“人为万物之灵”。人的这种“本位主义”，虽然显得抽象、空泛，是在孤立地谈论人的本质，而且资产阶级在实际上追求的，还是个人的绝对自由和个性解放，但在剥削阶级占统治地位的社会中，显然有它的积极的

社会效用，人自觉到自己的尊严地位，就要在言行上争取配得上这种尊严地位。马克思早期也曾谈到过人道主义，他把人道主义与自然主义的统一看作真正共产主义的体现。在美学方面，且不说贯串康德和黑格尔美学著作的都是人道主义，就连激进派车尔尼雪夫斯基也说得很明确：

在整个感性世界里，人是最高级的存在物；所以人的性格是我们所能感觉到的世界上最高的美。至于世界上其它各级存在物只有按照它们暗示到人或令人想到人的程度，才或多或少地获得美的价值。^①

为什么我们中间有些理论家特别是文学史课本的编写者，一遇到人道主义就嗤之以鼻呢？难道因为它是资产阶级货色，便连作为研究对象的资格也没有吗？这无异于要倒掉洗婴儿的脏水，就连婴儿也要一起倒掉。真正的马克思主义者，既要看到人道主义的时代局限和阶级局限，又要看到它在历史上的进步作用，不能因为人道主义的发明权是资产阶级的，便连革命人道主义也不讲了。

三、由于否定了人性论，“人情味”也就成了一个禁区，因为人情也还是人性中的一个重要因素。在文艺作品中人情味就是人民所喜闻乐见的东西。有谁爱好文艺而不要求其中有一点人情味呢？可是极左思潮泛滥时，人情味居然成了文艺作品的一条罪状。对巴金和老舍等同志的一些小说杰作，艾青同志的一些诗歌以及对影片《早春二月》的批判和打击至今记忆犹新，而余毒也

^① 《美学论文选》，第四一一四二页，人民文学出版社1959年版。译文有改动。

似未尽消除。人情味的反面是呆板乏味。文艺作品而没有人情味会成什么玩艺儿呢？那只能是公式教条的图解或七巧板式的拼凑。今天敲敲打打吹上了天，明日便成了泄了气的气球，难道这种“文艺作品”的命运我们看到的还少吗？无论在中国还是在外国，最富于人情味的母题莫过于爱情。自从否定了人情味，细腻深刻的爱情描绘就很难见到了。为什么有相当长的一个时期中人们都不爱看我们自己的诗歌、戏剧、小说和电影，等到“四人帮”一打倒，大家都如饥似渴地寻找外国文艺作品和影片呢？还不是因为我们自己的作品人情味太少、“道学气”太重了吗？道学气都有一点伪善或弄虚作假。难道这和现实主义文艺或浪漫主义文艺有任何共同之处吗？提到政治思想的高度来说，难道社会主义社会中的男男女女都要变成和尚尼姑，不许尝到、也不许表现出人世间的悲欢离合吗？人们也许责骂我的这种想法是要求文艺“自由化”，也就是说，要社会主义文艺向资本主义国家的文艺投降。但是文艺究竟能不能“交流”和“借鉴”而不至于“投降”呢？如果把冲破“四人帮”极左思想的桎梏理解为“自由化”，我就不瞒你说，我要求的正是“自由化”！

四、人性论和人情味既然都成了禁区，“共同美感”当然也就不能幸免。有人认为肯定了共同美感，就势必否定阶级观点。毫无疑问，不同的阶级确实有不同的美感。焦大并不欣赏贾宝玉所笃爱的林妹妹，文人学士也往往嫌民间大红大绿的装饰“俗气”。可是这只是事情的一个方面，事情还有许多其它方面，因为美感这个概念是很模糊的，美感的来源也是很复杂的。过去有些美学家认为美仅在形色的匀称、声音的调和之类形式美，另外一些美学家却把重点放在内容意义上，辩证唯物主义则强调内容和形式的统一。就美感作为一种情感来说，它也是非常复杂的，过去美

学家们大半认为美感是一种愉快的感觉，可是它又不等于一般的快感，不象渴时饮水或困倦后酣睡那种快感。有时美感也不全是快感，悲剧和一般崇高事物如狂风巨浪、悬崖陡壁等等所产生的美感之中却夹杂着痛感。喜剧和滑稽事物所产生的美感也是如此。同一美感中也有发展转变的过程，往往是生理和心理交互影响的。过去心理学在这方面已做过不少的实验和分析工作，已得到了一些公认的结论，但是需要进一步研究的问题也还很多。现在我们中间不少人对这方面的科学研究还毫无所知，或只是道听途说，就轻易对美感下结论，轻易把“共同美感”打入禁区，这也是一个学风问题。

究竟有没有共同美感呢？

根据何其芳同志在1977年《人民文学》第九期里回忆毛泽东同志谈话的文章，毛泽东同志是肯定了共同美感的。他说：“各个阶级有各个阶级的美，各个阶级也有共同的美，‘口之于味，有同嗜焉’。”我们在前面介绍《经济学—哲学手稿》和《资本论》的那封信里也已经看到马克思肯定了人类物质生产和精神生产要符合“美的规律”，而且肯定了这两种生产都因为人在劳动中发挥了肉体和精神两方面的本质力量而感到乐趣。这种乐趣不就是美感吗？马克思因此进一步肯定了艺术起源于劳动。劳动是人类的共同职能，它所产生的美感能不是人类共同美感吗？

马克思和毛泽东同志都是全世界无产阶级革命导师，同时也是“共同美感”的见证人。马克思在一系列的著作中高度评价了过去奴隶社会、封建社会和资本主义社会的一系列的文艺杰作，从古希腊的神话、史诗、悲剧、喜剧，文艺复兴时代的但丁的《神曲》、莎士比亚的悲剧、塞万提斯的《堂吉珂德》，直至近代巴尔扎克的《人间喜剧》，而且早年还亲自写过爱情诗。毛

泽东同志也是如此，对中国古典文学有着渊博、深湛的认识和终生不倦的钻研和爱好，而且在自己的光辉的诗词中吸取了中国古典文学精华，甚至不放弃古典诗词的格律，真正做到了推陈出新。难道这两位革命导师对各种类型社会的古典文艺的爱好不足以证明不同的时代、不同的民族和不同的阶级有共同的美感吗？

还不仅如此，否定共同美感，就势必要破坏马克思主义关于文化(包括文艺在内)的两大基本政策：一是对传统的批判继承，一是对世界各民族的文化的交流借鉴、截长补短。在文艺方面这两大政策的实施不但促进了文艺繁荣，也促进了各民族之间的互相了解、和平共处。否定共同美感，就势必割断历史，不可能有批判继承；也势必闭关自守、坐井观天，不可能有交流借鉴。你们想想，生今之世，难道能否定文化继承和文化交流吗？

五、特别要冲破的是江青和她的走卒们所鼓吹的“三突出”谬论对于人物性格所设置的一些禁区。文艺作品总离不开人，特别是叙述故事情节的戏剧和小说，亚理斯多德把戏剧中的角色叫做“在行动中的人”，马克思主义者把他们叫做“典型环境中的典型人物”。角色之中有主次之分，首要的角色叫做主角，在西文为hero。这个西文词的一般意义是“英雄”，主角可以是英雄人物，也可以是所谓“中间人物”或“小人物”。在封建社会，戏剧和小说的主角大半是些英雄人物，因为当时只有封建社会上层人物才能作为主角，反映在文艺作品里，为着维护或颂扬他们身分的高贵尊严，他们大半被描写成为英雄人物。不过只是在悲剧性或严肃性的作品里是如此，至于喜剧性的作品里如莫里哀的《伪君子》和《贵人迷》之类喜剧主角却都不是什么英雄人物而是些卑鄙可笑的人物。到了近代资产阶级登上了政治舞台，因而也登上了文艺舞台，文学流派中现实主义便占了上风，情形

就有了彻底的变化。现实主义派抛弃过去歌颂英雄人物和伟大事迹的习尚，有意识地描写社会下层人物。从此最流行的是小说，特别是在资产阶级当权较早的英国。十八世纪一些著名小说家如笛福、理查逊和菲尔丁等人，他们所写的人物，大半不是什么“英雄”而是名副其实的“中间人物”（当时英国资产阶级称作“中间阶级”），所写的事迹也不是宫廷显赫人物的政治大事，而是一般家庭纠纷或流浪汉冒险寻金之类投机勾当。在十九世纪俄国现实主义之中，写“小人物”和“多余的人”便作为一个正式口号提了出来。莱蒙托夫的著名小说《当代英雄》（本应译为《现时代的主角》）中的主角毕乔林就不是什么英雄人物而是典型的小人物或多余的人物。过去时代的主角是统治阶级的领导人物，而“现时代的主角”却是毕乔林之类没落阶级的悲观厌世、行为卑鄙的人物了。

我约略叙述这种历史转变，因为从此可以揭示“四人帮”在文艺方面所吹嘘的“三突出”谬论的反动性。这批害人虫妄图把封建时代突出统治阶层首脑人物的老办法拖回到现代文艺作品里来，骨子里还是为着突出他们自己，为他们篡党夺权作思想准备。他们理想中的英雄人物有两大特点：第一是十全十美，没有一点瑕疵；其次是始终一致，出台时是啥样性格，收场时还是啥样性格。这两点都歪曲人性，又背离发展观点，结果使文艺作品中的主角不是有血有肉的人，而是概念、公式的图解或漫画式的夸张。近代英国小说家福斯特(E. M. Forster)在《论小说的各方面》一书中论述了见不出冲突发展的“平板人物”和见出冲突发展的“圆整人物”之别，认为小说不应写出前一种人物而应写出后一种人物。“四人帮”所吹捧的恰是前一种，所禁忌的恰是后一种，在他们眼里看来，宋江不应有“坐楼杀惜”，李逵也应该莽撞到

底，伽利略那样有重大发明的科学家，就宁可放弃完成他的科学巨著而不应贪生怕死，看到烤鹅肉也不能那样馋。他们狂妄无知竟到了这种程度！

其次，由于他们片面地突出“英雄人物的高大形象”，就把所谓“中间人物”和“小人物”列入禁区。描绘小人物和中间人物的能手赵树理同志的作品就被打入冷宫，而且作家本人也被迫害至死。想起无数类似的事例，谁能不痛心疾首！遭殃的并不限于一些优秀作家和优秀作品，还应想一想由江青盗窃来而加以篡改歪曲的八部“样板戏”成了几多大大小小的作家们的“样板”？几多人有意识地或无意识地陷入那批人妖所设置的陷阱？结果形成了什么样的文风？在青年一代思想中造成了多么大的危害？

冲破他们所设置的禁区，解放思想，按照文艺规律来繁荣文艺创作，现在正是时候了！

七 从生理学观点谈美与美感

朋友们：

你们来信常追问我：美是什么？美感是什么？美与美感有什么关系？美是否纯粹是客观的或主观的？我在第二封信里已强调过这样从抽象概念出发来对本质下定义的方法是形而上学的。要解决问题，就要从具体情况出发，而审美活动的具体情况是极其复杂的。前信已谈到从马克思在《资本论》里关于“劳动”的分析看，就可以看出物质生产和精神生产都有审美问题，既涉及复杂的心理活动，又涉及复杂的生理活动。这两种活动本来是分不开的，为着说明的方便，姑且把它们分开来说。在第三封信《谈人》里我们已约略谈了一点心理学常识，现在再就节奏感、移情作用和内幕仿这三项来谈一点生理学常识。

一、节奏感。节奏是音乐、舞蹈和歌唱这些最原始也最普遍的三位一体的艺术所同具的一个要素。节奏不仅见于艺术作品，也见于人的生理活动。人体中呼吸、循环、运动等器官本身的自然的有规律的起伏流转就是节奏。人用他的感觉器官和运动器官去应付审美对象时，如果对象所表现的节奏符合生理的自然节奏，人就感到和谐和愉快，否则就感到“拗”或“失调”，就不愉快。例如听京戏或鼓书，如果演奏艺术高超，象过去的杨小楼和刘宝

全那样，我们便觉得每个字音和每一拍的长短高低快慢都恰到好处，有“流转如弹丸”之妙。如果某句落掉一拍，或某板偏高或偏低，我们全身筋肉就仿佛突然受到一种不愉快的震撼。这就叫做节奏感。为着跟上节奏，我们常用手脚去“打板”，其实全身筋肉都在“打板”。这里还有心理上的“预期”作用。节奏总有一种习惯的模式。听到上一板，我们就“预期”下一板的长短高低快慢如何，如果下一板果然符合预期，美感便加强，否则美感就遭到破坏。在这种美或不美的节奏感里你能说它是纯粹主观的或纯粹客观的吗？或则说它纯粹是心理的或纯粹是生理的吗？

节奏是主观与客观的统一，也是心理和生理的统一。它是内心生活(思想和情趣)的传达媒介。艺术家把应表现的思想 and 情趣表现在音调和节奏里，听众就从这音调节奏中体验或感染到那种思想和情趣，从而起同情共鸣。

举具体事例来说，试比较分析一下这两段诗：

噫吁嚱！危乎高哉！蜀道之难，难于上青天！……其险也若此，嗟尔远道之人胡为乎来哉！

——李白：《蜀道难》

昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场。浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬。……跻攀分寸不可上，失势一落千丈强！

——韩愈：《听颖师弹琴》

李诗突兀沉雄，使人得到崇高风格中的惊惧感觉，节奏比较慢，起伏不平。韩诗变化多姿，妙肖琴音由缠绵细腻，突然转到

高昂开阔，反复荡漾，接着的两句就上升的艰险和下降的突兀作了强烈的对比。音调节奏恰恰传出琴音本身的变化。正确的朗诵须使音调节奏暗示出意象和情趣的变化发展。这就必然要引起呼吸、循环、发音等器官乃至全身筋肉的活动。你能离开这些复杂的生理活动而谈欣赏音调节奏的美感吗？你能离开这种具体的美感而抽象地谈美的本质吗？

节奏主要见于声音，但也不限于声音，形体长短大小粗细相错综，颜色深浅浓淡和不同调质相错综，也都可以见出规律和节奏。建筑也有它所特有的节奏，所以过去美学家们把建筑比作“冻结的或凝固的音乐”。一部文艺作品在布局上要有“起承转合”的节奏。我读姚雪垠同志的《李自成》，特别欣赏他在戎马仓皇的紧张局面之中穿插些明末宫廷生活之类安逸闲散的配搭，既见出反衬，也见出起伏的节奏，否则便会平板单调。我们有些音乐和文学方面的作品往往一味高昂紧张，就有缺乏节奏感的毛病。“一张一弛，文武之道也！”

二、移情作用：观念联想。十九世纪以来，西方美学界最大的流派是以费肖尔父子为首的新黑格尔派，他们最大的成就在对于移情作用的研究和讨论。所谓“移情作用”（Einfühlung）指人在聚精会神中观照一个对象（自然或艺术作品）时，由物我两忘达到物我同一，把人的生命和情趣“外射”或移注到对象里去，使本无生命和情趣的外物仿佛具有人的生命活动，使本来只有物理的东西也显得有人情。最明显的事例是观照自然景物以及由此产生的文艺作品。我国诗词里咏物警句大半都显出移情作用。例如下列名句：

相看两不厌，只有敬亭山。

——李白

感时花溅泪，恨别鸟惊心。

——杜甫

颠狂柳絮随风舞，轻薄桃花逐水流。

——杜甫

数峰清苦，商略黄昏雨。

——姜夔

可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。

——秦观

都是把物写成人，静的写成动的，无情写成有情，于是山可以看人而不厌，柳絮可以颠狂，桃花可以轻薄，山峰可以清苦，领略黄昏雨的滋味。从此可见，诗中的“比”和“兴”大半起于移情作用，上例有些是显喻，有些是隐喻，隐显各有程度之差，较隐的是姜秦两例，写的是景物，骨子里是诗人抒发自己的黄昏思想和孤独心情。上举各例也说明移情作用和形象思维也有密切关系。

移情说的一个重要代表立普斯反对从生理学观点来解释移情现象，主张要专心理学观点，运用英国经验主义派的“观念联想”（特别是其中的“类似联想”）来解释。他举希腊建筑中的多利克式石柱为例。这种石柱支持上面的沉重的平顶，本应使人感到它受重压而下垂，而我们实际看到的是它仿佛在耸立上腾，出力

抵抗。立普斯把这种印象叫做“空间意象”，认为它起于类似联想，石柱的姿态引起人在类似情况中耸立上腾，出力抵抗的观念或意象，在聚精会神中就把这种意象移到石柱上，于是石柱就仿佛耸立上腾、奋力抵抗了。立普斯的这种看法偏重移情作用的由我及物的一方面，唯心色彩较浓。

三、移情作用：内幕仿。同属移情派而与立普斯对立的是谷鲁斯。他侧重移情作用的由物及我的一方面，用的是生理学观点，认为移情作用是一种“内幕仿”。在他的名著《动物的游戏》里举过看跑马的例子：

一个人在看跑马，真正的摹仿当然不能实现，他不但不肯放弃座位，而且有许多理由使他不能去跟着马跑，所以只心领神会地摹仿马的跑动，去享受这种内幕仿所产生的快感。这就是一种最简单、最基本、最纯粹的审美的观赏了。

他认为审美活动应该只有内在的摹仿而不应有货真价实的摹仿。如果运动的冲动过分强烈，例如西欧一度有不少的少年因读了歌德的《少年维特之烦恼》就摹仿维特自杀，那就要破坏美感了。正如中国过去传说有人看演曹操老奸巨猾的戏，就义愤填膺，提刀上台把那位演曹操的角色杀掉，也不能起美感一样。

谷鲁斯还认为内幕仿带有游戏的性质。这是受到席勒和斯宾塞尔的“游戏说”的影响，把游戏看作艺术的起源。从文艺的创作和欣赏的角度看，内幕仿确实有很多例证。上文已谈到的节奏感就是一例。中国文论中的“气势”和“神韵”，中国画论中的“气韵生动”都是凭内幕仿作用体会出来的。中国书法向来自成一种艺术，康有为在《广艺舟双楫》里说字有十美，其中如“魄

力雄强”、“气象浑穆”、“意态奇逸”、“精神飞动”之类显然都显出移情作用的内幕仿。书法往往表现出人格，颜真卿的书法就象他为人一样刚正，风骨凛然，赵孟頫的书法就象他为人一样清秀妩媚，随方就圆。我们欣赏颜字那样刚劲，便不由自主地正襟危坐，摹仿他的端庄刚劲；我们欣赏赵字那样秀媚，便不由自主地松散筋肉，摹仿他的潇洒婀娜的姿态。

西方作家描绘移情中内幕仿事例更多，现在举十九世纪两位法国的著名的小说家为例。一位是女作家乔治·桑，她在《印象和回忆》里说：

我有时逃开自我，俨然变成一棵植物，我觉得自己是草，是飞马，是树顶，是云，是流水，是天地相接的那一条地平线，觉得自己是这种颜色或那种形体，瞬息万变，去来无碍，时而走，时而飞，时而潜，时而饮露，向着太阳开花，或栖在叶背安眠。天鹅飞升时我也飞升，蜥蜴跳跃时我也跳跃，萤火和星光闪耀时我也闪耀。总之，我所栖息的天地仿佛全是由我自己伸张出来的。

另一位是写实派大师福楼拜，他在通信里描绘他写《包法利夫人》那部杰作时说：

写作中把自己完全忘去，创造什么人物就过着什么人物的生活，真是一件快事。今天我就同时是丈夫和妻子，情人和姘头(小说中的人物——引者注)，我骑马在树林里漫游，时当秋暮，满林黄叶(小说中的情景——引者注)，我觉得自己就是马，就是风，就是两人的情语，就是使他们的填满情

波的眼睛眯着的那道阳光。

这两例都说明作者在创作中体物入微，达到物我同一的境界，就引起移情作用中的内幕仿。凡是摹仿都或多或少地涉及筋肉活动，这种筋肉活动当然要在脑里留下印象，作为审美活动中一个重要因素。过去心理学家认为人有视、听、嗅、味、触五官，其中只有视、听两种感官涉及美感。近代美学日渐重视筋肉活动，于五官之外还添上运动感官或筋肉感官(kinetic sense)，并且倾向于把筋肉感看作美感的一个重要因素。其实中国书家和画家早就明白这个道理了。

四、审美者和审美对象各有两种类型。审美的主体(人)和审美的对象(自然和文艺作品)都有两种不同的类型，而这两种类型又各有程度上的差别和交叉，这就导致美与美感问题的复杂化。先就人来说，心理学早就把人分成“知觉型”和“运动型”。例如看一个圆形，知觉型的人一看到圆形就直接凭知觉认识到它是圆的，运动型的人还要用眼睛沿着圆周线作一种圆形的运动，从这种眼球筋肉运动中才体会到它是圆的。近来美学家又把入分成“旁观型”和“分享型”，大略相当于知觉型和运动型。纯粹旁观型的人不易起移情作用，更不易起内幕仿活动，分明意识到我是我，物是物，却仍能欣赏物的形象美。纯粹分享型的人在聚精会神中就达到物我两忘和物我同一，必然引起移情作用和内幕仿。这种分别就是尼采在《悲剧的诞生》里所指出的日神精神(旁观)与酒神精神(分享)的分别。狄德罗在他的《谈演员》的名著里也强调过这个分别。他认为演员也有两种类型，一种演员演什么角色，就化成那个角色，把自己全忘了，让那个角色的思想情感支配自己的动作姿势和语调。另一种演员尽管把角色演得唯妙唯肖，

却时时刻刻冷静地旁观自己的表演是否符合他早已想好的那个“理想的范本”。狄德罗本人则推尊旁观型演员而贬低分享型演员，不过也有人持相反的看法。上面所介绍过的立普斯显然属于知觉型和旁观型，感觉不到筋肉活动和内幕仿，谷鲁斯却属于运动型或分享型。因此，两人对于美感的看法就不能相同。

我还记得五十年代的美学讨论中攻击的靶子之一就是我的“唯心主义的”移情作用，现在趁这次重新谈美的机会，就这个问题进行一番自我分析和检讨。我仍得坦白招认，我还是相信移情作用和内幕仿的。这是事实俱在，不容一笔抹煞。我还想到在1859年左右移情派祖师费肖尔的五卷本《美学》刚出版不久，马克思就在百忙中把它读完而且作了笔记，足见马克思并没有把它一笔抹煞，最好进一步就这方面进行一些研究再下结论。我凭个人经验的分析，认识到这问题毕竟很复杂。在审美活动中尽管我一向赞赏冷静旁观，有时还是一个分享者，例如我读《史记·刺客列传》叙述荆轲刺秦王那一段，到“图穷匕首见”时我真正为荆轲提心吊胆，接着到荆轲“左手把秦王之袖而右手持匕首搠之”时，我确实从自己的筋肉活动上体验到“持”和“搠”的紧张局面。以下一系列动作我也都不是冷静地用眼睛看到的，而是紧张地用筋肉感觉到的。我特别爱欣赏这段散文，大概这种强烈的筋肉感也起了作用，因此，我相信美感中有筋肉感这个重要因素。我还相信古代人、老年人、不大劳动的知识分子多属于冷静的旁观者，现代人、青年人、工人和战士多属于热烈的分享者。

审美的对象也有静态的和动态的两大类型。首先指出这个分别的是德国启蒙运动领袖莱辛。他在《拉奥孔》里指出诗和画的差异。画是描绘形态的，是运用线条和颜色的艺术，线条和颜色

的各部分是在空间上分布平铺的，也就是处于静态的。诗是运用语言的艺术，是叙述动作情节的，情节的各部分是在时间上先后承续的，也就是处于动态的。就所涉及的感官来说，画要通过眼睛来接受，诗却要通过耳朵来接受。不过莱辛并不排除画也可化静为动，诗也可化美为媚。“媚”就是一种动态美。拿中国诗画为例来说，画一般是描绘静态的，可是中国画家一向把“气韵生动”，“从神似求形似”，“画中有诗”作为首要原则，都是要求画化静为动。诗化美为媚，就是把静止的形体美化为流动的动作美。《诗经·卫风》中有一章描绘美人的诗便是一个顶好的例：

……手如柔荑(嫩草)，肤如凝脂(凝固的脂肪)，领如蝤蛴(颈象蚕蛹)，螭(一种虫)首蛾眉，齿如瓠犀(瓜子)；巧笑倩兮，美目盼兮！

前五句罗列头上各部分，用许多不伦不类的比喻，也没有烘托出一个美人来。最后两句突然化静为动，着墨虽少，却把一个美人的姿态神情完全描绘出来了。读前五句，我丝毫不起移情作用和内幕仿，也不起美感；读后两句，我感到活跃的移情作用、内幕仿和生动的美感。这就说明客观对象的性质在美感里确实会起重要的作用。同是一个故事情节写在诗里和写在散文里效果也不同。例如白居易的《长恨歌》和陈鸿的《长恨歌传》不同；同是一个故事情节写在一部小说或剧本里，和表演在舞台上或放映在电视里效果也各不相同，不同的观众也有见仁见智，见浅见深之别。

我唠叨了这半天，目的是要回答开头时所提的那几个问题。

首先，美确实要有一个客观对象，要有“巧笑倩兮，美目盼兮”这样美人的客观存在。不过这种姿态可以由无数不同的美人表现出，这就使美的本质问题复杂化。其次，审美也确要有一个主体，美是价值，就离不开评价者和欣赏者。如果这种美人处在空无一人的大沙漠里，或一片漆黑的黑夜里，她的“巧笑倩兮，美目盼兮”能产生什么美感呢？凭什么能说她美呢？就是在闹市大白天里，千千万万人都看到她，都感到她同样美么？老话不是说：“情人眼底出西施”吗？不同的人不会见到不同的西施，具有不同的美感吗？

我们在前信已说明过在审美活动中主体和对象两方面的具体情况都极为复杂。我们当前的任务是先仔细调查和分析这些具体情况，还是急急忙忙先对美和美感的本质及其相互关系作出抽象的结论来下些定义呢？我不敢越俎代庖，就请诸位自己作出抉择吧！

八 形象思维与文艺的思想性

朋友们：

形象思维的客观存在及其在文艺中的作用，在心理学和美学这些科学领域里应该说是早已有定论了。可是我国近年来却有人提出异议，否认文艺要用形象思维，甚至根本否认形象思维的存在。1977年1月，毛泽东同志《给陈毅同志谈诗的一封信》发表了。信中说：“诗要用形象思维，不能如散文那样直说，所以比、兴两法是不能不用的。……宋人多数不懂诗是要用形象思维的，一反唐人规律，所以味同嚼蜡。”联系到新诗前途，信中还进一步指出：“要作今诗，则要用形象思维方法，反映阶级斗争与生产斗争，古典绝不能要。”这个重要文件的发表，对于解决了国内早已引起争论的形象思维这一重大问题，是具有积极作用的，近三年来就已在文艺界和美学界产生了广泛的影响。目前辩论还正在继续进行。这是一个振奋人心的大好形势。

我在两篇文稿里曾较详细地谈过这场争论，现在再试用通俗语言来和诸位谈一谈我对这个问题的看法。

在第三封信《谈人》里我已约略谈到认识和实践的关系以及感性认识和理性认识的关系，现在不妨回顾一下，因为形象思维与此是密切相关的。什么叫做思维？思维就是开动脑筋来掌握和解决

面临的客观现实生活中的问题。所以思维本身既是一种实践活动，又是一种认识活动。思维分为两个步骤：第一步是掌握具体事物的形象，如色、声、嗅、味、触之类感官所接触到的形式和运动都在头脑里产生一种映象。这是原始的感性认识，有种种名称，例如感觉，映象，观念或表象。把从感性认识所得来的各种映象加以整理和安排，来达到一定的目的，这就叫做形象思维。把许多感性形象加以分析和综合，求出每类事物的概念、原理或规律，这是从感性认识飞跃到理性认识，这种思维就是抽象思维或逻辑思维。

举个具体的例子来说，到北海公园散步，每前走一步都接触到一些具体事物，亭台楼阁呀，花草虫鱼呀，水光塔影呀，男男女女、老老少少呀，只要是我们注意到的，他们都在我们脑里留下一些映象，其中有一部分能引起我们兴趣的就储存在我们记忆里。在散步中我们也不断遇到一些实际生活的问题，走累了就想找个地方休息，口渴了就想喝点什么，看到游艇，就动了划船的念头，如此等等。解决这类具体问题，就要我们开动一下脑筋，进行一点思维，这种实际生活所引起的思维绝大部分都是形象思维。要休息吧，就想到某堆山石后某棵大树下的坐椅较安静，儿童游戏场附近较热闹，你的抉择要看你爱清静还是爱热闹；要喝茶吧，就想到茶在北海里不易得，啤酒也稀罕，就去喝点汽水算啦，如此等等。就连我这个整天做科研工作的老汉在这些场合也不去进行抽象思维，因为那里没有这个必要。我举逛北海的例子要说明的是形象思维确实存在，不单是文艺创作中，就连在日常生活中也是经常运用的，单是形象思维也不一定就产生文艺作品。

当然也有人逛北海会起作诗作画或写游记的兴致。北海里那么多的好风景和人物活动当然不能整个都放到诗或画里，总要凭

自己思想感情的支配，从许多繁复杂乱的映象之中把某些自己中意而且也可使旁人中意的映象挑选出来加以重新组合和安排，创造出—个叫做“作品”的新的整体，即达·芬奇所说的“第二自然”。这就是文艺创作中的形象思维了。

在文艺创作过程中，一般都有个酝酿阶段，思想情感白热化阶段，还有一段斟酌修改阶段。白热化阶段是文艺创作活动的高峰，这是一种聚精会神的状态，这时心无二用，一般只专注在形象思维上，无暇分心到抽象思维上去。但是我们已多次强调过，人是一个有机整体，除了形象思维的能力之外，他还有抽象思维或逻辑推理的能力，也不能不在适当时机发挥作用，特别是在酝酿或准备阶段和作品形成后斟酌修改阶段，形象思维和抽象思维往往是交叉使用的。例如参观访问、搜集资料、整理资料都不完全是形象思维的事。你作诗或写剧本，决不会只为你自己享受，还要考虑到听众能不能接受，对他们的影响是好是坏，乃至朗诵员和演员的安排和训练，出版和纸张印刷供应之类问题。考虑到这些与文艺创作有关的广泛的实际问题，你就决不能不适应实际需要，参用一些抽象思维。再拿逛北海为例来说，假如你是个建筑师或园林设计师，要为改造北海定规划，制蓝图，你当然要考虑到北海作为一种艺术名胜如何才能美观，要进行一些形象思维，此外也要考虑到近代建筑作为一种工程科学的许多理论问题，以及作为经济设施的投资、材料供应、劳动力配备和吸引旅游者之类经济问题，决不能只在“为艺术而艺术”。

从此可见，形象思维和抽象思维在实际生活中和文艺创作中都既有联系又有分别。我们既不应认为只有形象思维才在文艺创作中起作用，也不应认为文艺创作根本用不着形象思维，或根本否认形象思维的存在。近三年的争论是由“批判形象思维论”引

起的，批判“批判形象思维论”的文章中有许多独到见解，也偶尔有片面的错误的言论。分析一些错误看法的根源，大半在科学基本常识的缺乏。我想趁这个机会再强调一下科学基本常识对于研究美学的重要性。

最浅而易见的是语言学的常识。有人仿佛认为“形象思维”是胡编妄造，根本没有这回事；也有人认为这个词仿佛从别林斯基才开始用起，意思是“在形象中思维”(think in image)。实际上这个词在西文中就是imagination，中译是“想象”。在西方，古代的非罗斯屈拉特(公元170—245年)，近代的英国经验派先驱培根都强调过想象在文艺创作中的重要作用。在中国，“想象”这个词，屈原在《远游》里，杜甫在《咏怀古迹》里都用过。情感和想象是西方浪漫运动中的两大法宝。在近代美学著作中从给“美学”命名的鲍姆嘉通，经过康德、黑格尔到克罗齐，所讨论的都主要是想象。俄国的别林斯基和德国的费肖尔两人才开始用“形象思维”来解释“想象”一词的意义。参加辩论者有人把俄文和德文中相当于英文think in image的短语译为“在形象中思维”，而且根据这种误解来大做其文章。这正如把I speak in English理解为“我在英文中说话”。这岂不是闹笑话么？

其次是历史和心理学的常识。正如感性认识是理性认识的基础，在历史发展中人类也从先有形象思维的能力，经过长期实践训练之后，才逐渐发展出抽象思维的能力。这有维柯的《新科学》和摩根的《古代社会》之类著作为证。原始社会处在人类的童年，人在童年尚在复演人类童年的历史，婴儿也是开始只会形象思维，要经过几年的训练和教育才学会抽象思维。这有瑞士心理学家皮亚杰的几部儿童心理学著作为证，诸位自己的幼年儿女也更可以为证。近在眼前，诸位如果对儿童进行一些观察和测验，

对于美学研究会比读几部课本更有益，更切实。

最重要的还是缺乏马克思主义的常识。就拿形象思维这个问题来说吧，马克思在《政治经济学批判·导言》里早就说过：

任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化；……希腊艺术的前提是希腊神话，也就是已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。这是希腊艺术的素材。^①

这段话不但肯定了形象思维，而且说明了它在希腊神话和希腊艺术中的应用。

毛泽东同志在《矛盾论》里谈到神话时就引过这一段话，指出神话“乃是无数复杂的现实矛盾的互相变化对于人们所引起的一种幼稚的、想象的、主观幻想的变化”，“所以它们并不是现实之科学的反映”。^②神话是“想象”而不是“科学的反映”，不就是神话这种原始艺术是形象思维而不是逻辑思维的产品吗？上引马克思和毛泽东同志的话，我们大家这些年来都学过无数遍，可是对付具体问题时就忘了，竟不起多大作用，而且还有人指责“形象思维论正是一个反马克思主义的认识论体系”，“不过是一种违反常识，背离实际胡编乱造而已”，这岂不应发人深省吗？

反对形象思维论者有一个公式：

① 《马克思恩格斯选集》第二卷，第一一三页，人民出版社1972年版。西文phantasy(幻想)往往用作形象思维(imagination)的同义词。

② 均见《毛泽东选集》第一卷，第三〇五页，人民出版社1967年版。

表象(事物映象)→概念(即思想)→新的表象(新创造的形象,即典型化了的艺术作品)

这种论点显然认为由表象到表象见不出文艺的思想性,于是新旧表象之间插进去一个等于概念的思想。这样把艺术作品倒退到“表象”,既是贬低艺术,也是缺乏心理学和美学的常识。把“概念”看作文艺的思想性,就是公式化、概念化的文艺的理论根据。

谁也不能否认文艺要有思想性,但是问题在于如何理解文艺的思想性。文艺的思想性主要表现于马克思主义创始人经常提到的倾向性(Tendanz)。倾向性是一种总的趋向,不必作为明确的概念性思想表达出来,而应该具体地形象地隐寓于故事情节发展之中。这是马克思主义创始人关于思想性教导的总结。恩格斯在给玛·哈克奈斯的信里,批评了《城市姑娘》不是“充分的现实主义的”,但并没有批评她不去“鼓吹作者的社会观点和政治观点”(这就是明白说出作者的概念性的思想——引者注),相反倒是说:“作者的见解(即社会观点和政治观点——引者注)愈隐蔽,对艺术作品来说就愈好,我所指的现实主义甚至可以违背作者的见解而表露出来。”^①巴尔扎克就是恩格斯所举的例证。我们也可以举托尔斯泰为例。这位伟大的小说家确实没有隐蔽他的见解,他一生都在宣扬人对基督的爱和人与人的爱,个人道德修养和反对暴力抵抗。这些都不是什么进步思想。为什么列宁说他是“俄国革命的镜子”呢?他鼓吹过俄国革命吗?没有。列宁作出这样的评价,并不是因为他宣扬了一些不正确的思想,而是因为他忠

^① 《马克思恩格斯选集》第四卷,第四六二页,人民出版社1972年版。

实地描绘了当时俄国农民革命中农民的矛盾状态和情绪。列宁是把他称为农民革命的“一面镜子”，而没有把他称为革命的“号角”或“传声筒”，而且批判了他的思想矛盾。托尔斯泰在文艺上的胜利可以说也就是巴尔扎克的胜利，即“现实主义的伟大胜利”。一个作家只要把一个时代的真实面貌忠实地生动地描绘出来，使人们感到有“山雨欲来风满楼”之势（这就是“倾向性”的意义），认识到或预感到革命非到来不可，他就作出了伟大的贡献，不管他表现出或没有表现出什么概念性的思想。这就是“现实主义的伟大胜利”，巴尔扎克如此，托尔斯泰也是如此。

恩格斯在给敏·考茨基的信里还说过：“我认为倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来。”^①这就是说，倾向不应作为作者的主观见解，而应作为所写出的客观现实的趋势，自然而然地表现出来。这样理解“倾向”或思想性，和上文所引的巴尔扎克和托尔斯泰的例子也是符合的。

用一个粗浅的比喻来说，如人饮水，但尝到盐味，见不到盐粒，盐完全溶解在水里。咸是客观事实，不是你要它咸它就咸。

不但表现在文艺作品中如此，世界观的总倾向表现在一个文艺作家身上也是如此。它不是几句抽象的口号教条所能表现出的，要看他的具体的一言一行。一个作家总有一种倾向，这种倾向是他毕生生活经验、文化教养和时代风尚所形成的。它总是思想和情感交融的统一体，形成他的人格的核心。也就是在这个意义上，文艺的“风格就是人格”。例如就人格来说，“忠君爱国”这个抽象概念可以应用到屈原、杜甫、岳飞、文天祥和无数其他英雄

^① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第四五四页，人民出版社1972年版。

人物身上，但是显不出这些大诗人各自的具体情况和彼此之间的差异，也就不能作为评价他们的文艺作品的可靠依据。在西方，“人道主义”这一抽象概念也是如此。文艺复兴时代，法国革命时代，帝国主义时代，乃至无产阶级革命导师马克思都宣扬或者肯定过人道主义，但是具体的内容意义各不相同。这就是为什么我们在文艺领域里反对教条和公式化、概念化，反对用概念性思想来指导、约束甚至吞并具体的形象思维。文艺作品要有理，理不是概念而是事物的本质或客观形势本身发展的倾向。还应指出，文艺不但要有理，而且要有情，情理交融的统一体才形成人格，才形成真正伟大的文艺作品。这种情理交融的统一体就是黑格尔所说的“情致”（pathos）。别林斯基在他的文艺论文里也发挥了黑格尔关于“情致”的学说。近年来苏联美学界和文艺批评界有片面强调理性而蔑视情感的倾向，我们也跟着他们走，有时甚至超过他们，这是应该纠正的偏差。提“倾向性”似比提“思想性”较妥，因为在决定偏向之中，情感有时还比思想起更大的作用。最显著的例子是音乐。“四人帮”肆虐时曾掀起过对“无标题音乐”的批判，因为据说“无标题”就是否定思想性。对此，德国伟大音乐家休曼的话是很好的驳斥：

批评家们老是想知道音乐家们无法用语言文字表达出来的东西。他们对所谈的问题往往十分没有懂得一分。上帝啊！将来会有那么一天，人们不再追问我们神圣的乐曲背后隐寓着什么意义么？你且先把五度音程辨认清楚吧，别再来干扰我们的安宁！

隐寓的“意义”便是“思想”。思想是要用语言文字来表达，

而音乐本身不用语言文字，它只是音调节奏起伏变化的艺术。音调节奏起伏变化是和情感的起伏变化相对应的，所以音乐所表现的是情感而不是只有语言文字才能表达出的思想。托尔斯泰在《艺术论》里强调文艺的作用在传染情感，这是值得我们深思的。

不但在音乐里，就连在作为语言艺术的文学里最感动人的也不是概念性思想而是生动具体的情感。如拿莎士比亚为例，你能从他的哪一部作品里探索出一些概念性的思想么？确实有些批评家进行过这种探索，所得到的结论不过是他代表了文艺复兴时代的人道主义精神，更具体一点也只不过象英国美学家克·考德威尔^①所说的，莎士比亚在政治倾向上要求英国有一个能巩固新兴资产阶级政权的强有力的君主。就是这些概念(你自己也许还在将信将疑)使你受到感动和教育吗？就我个人来说，我至今还抓不住莎士比亚的思想体系，假如他有的话。在读他的作品时，首先是他所写出的生动具体的典型环境下典型人物性格，其次是每部剧本里，特别在悲剧里，都表现出强烈的情感，强烈的爱和恨，强烈的悲和喜，强烈的憧憬和怅惘，强烈的讽刺和谑浪笑傲，就是这些因素使我感到振奋，也使我感到苦闷。振奋也好，苦闷也好，心总在跳动，生命总在活跃地显出它的力量，这对于我就可心满意足了。阿门！

附记 形象思维是一切艺术的主要的思维方式，不限于诗，也不限于比、兴。赋(直陈其事)也要用形象思维。姑举古代民歌《箜篌引》为例：

^① 克·考德威尔，英国进步作家，企图用马克思主义观点研究文艺和美学。《幻觉与现实》是他的名著，其中分析过莎士比亚的剧作。

“公毋渡河，公竟渡河，渡河而死，将奈公何！”

这就是直陈其事，是一首三部曲的挽歌，完全使用形象思维，声泪俱下，感染力很强。我特别写这几句附记，因为近代文艺作品主要是散文作品，如果专就中国的诗中的比、兴着眼，就难免忽视形象思维在近代小说和戏剧中的重要作用。

九 文学作为语言艺术 的独特地位

朋友们：

前此我们已屡次谈到，研究美学不能不懂点艺术，否则就会变成“空头美学家”，摸不着美学的门。艺术究竟是怎么回事呢？它有哪些门类？各门艺术之间有什么关系和差别？这些都是常识问题，但是懂透也颇不易。

“艺术”(art)这个词在西文里本义是“人为”或“人工造作”。艺术与“自然”(现实世界)是对立的，艺术的对象就是自然。就认识观点说，艺术是自然在人的头脑里的“反映”，是一种意识形态；就实践观点说，艺术是人对自然的加工改造，是一种劳动生产，所以艺术有“第二自然”之称，自然也有“人性”的意思，并不全是外在于人的，也包括人自己和他的内心生活。人对自然为什么要加工改造呢？这问题也就是人为什么要劳动生产的问题。答案也很简单，劳动生产是为着适应人的物质生活和精神生活的需要，并且不断地日益改善和提高人的物质生活和精神生活。

一切艺术都要有一个创造主体和一个创造对象，因此，它既要有人条件，又要有物的条件。人的条件包括艺术家的自然

资禀、人生经验和文化教养；物的条件包括社会类型、时代精神、民族特色、社会实况和问题，这些都是需要不断加工改造的对象；此外还要加上用来加工改造的工具和媒介（例如木、石、纸、帛、金属、塑料之类材料，造形艺术中的线条和颜色，音乐中的声音和乐器，文学中的语言之类媒介）。所以艺术既离不开人，也离不开物，它和美感一样，也是主客观的统一体。艺术和社会都在不断变化和改革中，经历着长期历史发展的过程。关于艺术的这些基本道理我们前此在学习马克思的《经济学—哲学手稿》和《资本论》、恩格斯的《自然辩证法》等经典著作的有关论述中已略见一斑了。

最常见的艺术门类是诗歌、音乐、舞蹈（三种在起源时是统一体），建筑、雕刻和绘画（合称“造形艺术”），戏剧、小说以及近代歌剧、哑剧和电影剧之类综合性艺术。这些艺术之间的分别和关系，自从莱辛的《拉奥孔》问世以来，一直是西方美学界研究和讨论的问题。德国美学家们一般把艺术分为“空间性的”和“时间性的”两大类。属于空间艺术的有建筑、雕刻和绘画，其功用主要是“状物”，或写静态，描绘在空间中直立和平铺并列的事物形状；所涉及的感官主要是视觉，所用的媒介主要是线条和颜色。属于时间艺术的主要有舞蹈、音乐、诗歌和一般文学，其功用主要是叙事抒情，写动态，描绘在时间上先后承续的事物发展过程，所涉及的感官较多，音乐较单纯，只涉及听觉和节奏感中筋肉运动感觉，舞蹈、诗歌和一般文学则视觉、听觉和筋肉运动感觉都要起作用。时间艺术在所用的媒介方面有一个值得重视的差异，这就是其它各种艺术的媒介如声音、线条、色彩之类都是感性的，即可凭感官直接觉察到的；至于文学则用语言为媒介，而语言中的文字却只是代表观念的一种符号，本身并无意义，

例如“人”这一观念，各民族用来代表它的文字符号各不相同，英文用man，法文用homme，德文用Mensch，单凭这种文字符号并不能直接显出“人”的感性形象，只能显出“人”的观念或意义，所以语言这种媒介不是感性的而是观念性的，也就是说，语言要通过符号(字音和字形)间接引起对事物的观念。这个分别黑格尔在他的《美学》里也经常提到。这个分别就是使文学作为语言艺术具有独特地位的首要原因。

其次一个原因是各种艺术都要具有诗意。“诗”(poetry)这个词在西文里和“艺术”(art)一样，本义是“制造”或“创作”，所以黑格尔认为诗是最高的艺术，是一切门类的艺术的共同要素。维柯派美学家克罗齐还认为语言本身就是艺术，美学实际上就是语言学。各门艺术虽彼此有别，毕竟有基本共同点。例如莱辛虽严格区分过诗和画的界限，我国却很早就有诗画同源说。大诗人往往同时是大画家，王维就是一个著例，苏轼说过：“观摩诘之画，画中有诗；味摩诘之诗，诗中有画。”苏轼本人就同时擅长诗和画。在起源时诗歌、音乐和舞蹈本是三位一体的综合艺术，后来虽分道扬镳，仍是藕断丝连，例如在近代歌剧和电影剧乃至民间曲艺里，语言艺术都还是一个重要的组成部分。这些都足以见出文学作为语言艺术所占的独特地位。

文学的独特地位，还有一个浅而易见的原因。语言是人和人的交际工具，日常生活中谈话要靠它，交流思想情感要靠它，著书立说要靠它，新闻报道要靠它，宣传教育都要靠它。语言和劳动是人类生活的两大杠杆。任何人都不能不同语言打交道。不是每个人都会音乐、舞蹈、雕刻、绘画和演剧，但是除聋子和哑巴以外，任何人都会说话，都会运用语言。有些人话说得好些，有些人话说得差些，话说得好就会如实地达意，使听者感到舒适，

发生美感，这样的说话就成了艺术。说话的艺术就是最初的文学艺术。说话的艺术在古代西方叫做“修辞术”，研究说话艺术的科学叫做“修辞学”，和诗学占有同样重要的地位。古代西方美学绝大部分是诗学和修辞学，亚理斯多德、朗吉弩斯、贺拉斯、但丁和文艺复兴时代无数诗论家都可以为证，专论其它艺术的美学著作是寥寥可数的。我国的情况也颇类似，历来盛行的是文论、诗论、诗话和词话，中国美学资料大部分也要从这类著作里找。我们历来对文学的范围是看得很广的。例如《论语》、《道德经》、《庄子》、《列子》之类哲学著作，《左传》、《国语》、《战国策》、《史记》、《汉书》之类史学著作，《水经注》、《月令》、《考工记》、《本草纲目》、《齐民要术》之类科学著作乃至某些游记、日记、杂记、书简之类日常小品都成了文学典范。过去对此曾有过争论，有人认为西方人把文学限为诗歌、戏剧、小说几种大类型比较科学，其实那些人根本不了解西方文学界情况，如果他们翻看一下英国的《万人丛书》或牛津《古典丛书》的目录，或是一部较好的文学史，就会知道西方人也和我们一样把文学的范围看得很广的。

文学在各门艺术中既占有这样独特地位，它的媒介既是人人都在运用的语言，而它的范围又这样广阔，这些事实对我们有什么启发呢？我们每个人都在天天运用语言，接触到丰富多采的社会生活，思想情感时时刻刻在动荡，所以既有了文学工具，又有了文学材料，那就不必妄自菲薄，只要努一把力，就有可能成为语言艺术家或文学家。当文学家并不是任何人的专利。在文学这门艺术方面有些实践经验，认识到艺术究竟是怎么回事，有了这个结实基础，再回头研究美学，才能认清道路，不至暗中摸索，浪费时间。

每个人都可当文学家，不要把文学看作高不可攀。不过我在上文“只要努一把力”那个先决条件上加了着重符号，“怎样努力”这个问题就来了。文学各部门包括诗歌、戏剧和小说等的创作我都没有实践经验，关于这方面可以请教中外文学名著以及有关的理论著作，我不敢进什么忠告。我想请诸位特别注意的是语文的基本功。“工欲善其事，必先利其器”，语文就是文学的“器”。从我读到的青年文学家作品看，特别是从诸位向我表示决心要研究美学的许多来信看，多数人的语文基本功离理想还有些距离，用字不妥，行文不顺，生硬拖沓，空话连篇，几乎是常见的毛病。这也难怪诸位，从“四人帮”横行肆虐以来，我们都丧失了十几年的大好时光，没有按部就班地进行学习，而且学风和文风都遭到了败坏，我们耳濡目染的坏文章和坏作品也颇不少，相习成风，不以为怪。一些老作家除掉茅盾、叶圣陶、吕叔湘几位同志以外，也很少有人向我们号召要练语文基本功。我还记得三十年代左右，夏丏尊、叶圣陶和朱自清几位同志在《一般》和《中学生》两种青年刊物中曾特辟出“文章病院”，把有语病的文章请进这个“病院”里加以诊断剖析。当时我初放弃文言文，学写语体文，从这个“文章病院”中几位名医的言教和身教中确实获得不少的教益，才认识到语体文也要字斟句酌，于是开始努力养成字斟句酌的习惯，现在回想到那些名医，还深心铭感。我希望热心语文教学的老教师们多办些“文章病院”，多做些临床实习，使患病的恢复健康，未患病的知道预防。

我国有句老话：“熟读唐诗三百首，不会吟诗也会吟。”过去我国学习诗文的人大半都从精选精读一些模范作品入手，用的是“集中全力打歼灭战”的办法，把数量不多的好诗文熟读成诵，反复吟咏，仔细揣摩，不但要懂透每字每句的确切意义，还要推

敲出全篇的气势脉络和声音节奏，使它沉浸到自己的心胸和筋肉里，等到自己动笔行文时，于无意中支配着自己的思路和气势。这就要高声朗诵，只浏览默读不行。这是学文言文的长久传统，过去是行之有效的。现在学语体文是否还可以照办呢？从话剧和曲艺演员惯用的训练方法来看，道理还是一样的。我在外国大学学习语文时，看到外国同学乃至作家们也有下这种苦练功夫的。我还记得英国诗人哈罗德·蒙罗在世时在大英博物馆附近开了一个专卖诗歌书籍的小书店，每周定期开朗诵会，请诗人们朗诵自己的作品，我在那里曾听过叶芝、艾略特、厄丁通等诗人的朗诵，深受教益，觉得朗诵会是个好办法。三十年代《文学杂志》社中一些朋友也在我的寓所里定期办过朗诵会，到抗战才结束。朗诵的不只是诗，也有散文，吸引了当时北京的一些青年作家，对他们也起了一些“以文会友”的观摩作用。现在广播电台里也有时举行这种朗诵会，颇受听众的欢迎。这种办法还值得推广，小型的文学团体也可以分途举办，它不但可提高文学的兴趣，也有助于语言的基本功。

语言基本功有多种多样的渠道，多注意一般人民大众的活的语言是一种，这是主要的；熟读一些文言的诗文也是一种，这两方面可说的甚多，现在不能详谈。“到处留心皆学问”，这就要靠各人自己去探索了。“勤学苦练”总是要联在一起的，勤学重要，苦练则更重要。苦练就要勤写。为了谈一点写作练习，我特意把延安整风文件重温了一遍，特别是《反对党八股》那一篇。毛泽东同志对党八股的八大罪状申诉得极中肯，可谓“慨乎言之”。近三十多年来全国人民对这篇经典著作都在学习而又学习，获益当然不浅，可是就当前文风的实际情况来看，“党八股”似未彻底清除，可见端正文风真不是一件易事。目前每个练习写作

的青少年在冲破禁区、解放思想方面还要痛下决心，“做老实人，说老实话”，努力开辟自己的道路，千万不要再做风派人物，“人云亦云”。希望就只有寄托在新起的一代人身上了，所以诸位对文艺方面的移风易俗负有重大责任。我祝愿有勇气担起这副重大责任的人越来越多，替我们的文艺迎来一个光明的前途！

毛泽东同志在《反对党八股》里还引了鲁迅复“北斗杂志社”一封信里所举的八条写文章的规则之中的三条，对青年作家是对症下药的，值得每个青年作家悬为座右铭：

第一条：留心各样的事情，多看看，不看到一点就写。

第二条：写不出的时候不硬写。

第四条：写完后至少看两遍，竭力将可有可无的字、句、段删去，毫不可惜。宁可将可作小说的材料缩成速写，决不将速写材料拉成小说。

这三条都是作家的金科玉律，对于青年作家来说，第四条特别切合实际，要多作短小精悍的速写，不要一来就写长篇大作。我因此联想起德国青年爱克曼不畏长途跋涉，走向歌德求教，初到不久，歌德就谆谆教导他“不要写大部头作品”，说许多作家包括他自己在内都在“贪图写大部头作品上吃过苦头”，接着他就说出理由：

现实生活应该有表现的权利。诗人由日常现实生活触动起来的思想情感都要求表现，而且也应该得到表现。可是如果你脑子里老在想着写一部大部头的作品，此外一切都得靠边站，一切思虑都得推开，这样就要丧失掉生活本身的乐

趣。……结果所获得的也不过是困倦和精力的瘫痪。反之，如果作者每天都抓住现实生活，经常以新鲜的心情来处理眼前事物，他就总可以写出一点好作品，即使偶尔不成功，也不会有多大损失。^①

歌德的这番话劝青年作家多就日常生活作短篇速写，和鲁迅的教导是不谋而合的。这是一种走向现实主义文艺道路的训练。特别是在现代繁忙生活中，每个人的时间都很宝贵，不容易抽出功夫去读“将速写拉成小说”的作品。速写不拉成小说，就要写得简练。我个人生平爱读的一部书是《世说新语》，语言既简练而意味又隽永，是典型的速写作品。刚才引的爱克曼的《歌德谈话录》也正是速写，可见速写也可以写出传世杰作，千万不要小看它。速写最大的方便在于无须费大力去搜寻题材，只要你听从鲁迅的第一条：“留心各样的事情，多看看”的教导，速写的材料在日常生活中就俯拾即是，记一次郊游，替熟悉的朋友画个像，记看一次电影的感想，记一次学习会，对当天报纸新闻发一点小议论，给不在面前的爱人写封情书，或是替身边的小朋友编个小童话，讲个小故事，不都行吗？如果你相信我，说到就做到，马上就开始练习速写吧！练习到三五年，你不愁不能写出文学作品，也不愁一些美学问题得不到解决。

^① 爱克曼：《歌德谈话录》，第四一五页，人民文学出版社1978年版。

十 浪漫主义和现实主义

朋友们：

浪漫主义和现实主义是一个极难谈而又不能不谈的问题。难谈，因为这两个词都是在近代西方才流行，而西方文艺史家对谁是浪漫主义派谁是现实主义派并没有一致的意见。例如斯汤达尔和巴尔扎克都是公认的现实主义大师，而朗生在他的著名的《法国文学史》里，却把他们归到“浪漫主义小说”章，丹麦文学史家布兰代斯在他的名著《十九世纪文学主流》里也把这两位现实主义大师归到“法国浪漫派”。再如福楼拜还公开反对过人们把他尊为现实主义的主教：

大家都同意称为“现实主义”的一切东西都和我毫不相干，尽管他们要把我看作一个现实主义的主教。……自然主义者所追求的一切都是我所鄙弃的。……我所到处寻求的只是美。

值得注意的是福楼拜和一般法国人当时都把现实主义和自然主义看作一回事。以左拉为首的法国自然主义派也自认为是现实主义派。朗生在《法国文学史》里也把福楼拜归到“自然主义”

卷里。我还想不起十九世纪有哪一位大作家把“浪漫主义”或“现实主义”的标签贴在自己身上。

这问题难谈，还有涉及更实质性的一面，就是没有哪一位真正伟大的作家是百分之百的浪漫主义者或百分之百的现实主义者，实在很难在他们身上贴个名副其实的标签。关于这一点，高尔基在《我怎样学习写作》里说得最好：

在谈到象巴尔扎克、屠格涅夫、托尔斯泰、果戈里……这些古典作家时，我们就很难完全正确地说出，——他们到底是浪漫主义者，还是现实主义者。在伟大的艺术家们身上，现实主义和浪漫主义好象永远是结合在一起的。①

姑举莎士比亚和歌德这两位人所熟知的大诗人为例。莎士比亚是近代浪漫运动的一个很大的推动力，过去文学史家们常把他的戏剧看作和“古典型戏剧”相对立的“浪漫型戏剧”，而近来文学史家们却把莎士比亚尊为“伟大的现实主义者”。究竟谁是谁非呢？两说合起来看都对，分开来孤立地看，就都不对。可是我们的文学史家和批评家们在苏联的影响之下，往往把现实主义和浪漫主义割裂开来，随意在一些伟大的作家身上贴上片面的标签。而且由于客观主义在我们中间有较广泛的市场，现实主义又错误地和客观主义混淆起来，因而就比主观色彩较浓的浪漫主义享有较高的荣誉。只要是个大作家，哪怕浪漫主义色彩很浓的诗人，例如拜伦、雪莱和普希金，都成了只是现实主义者，他们的浪漫主义的一面就硬被抹煞掉了。这是对历史事实的歪曲，在读者中

① 高尔基：《论文学》，第一六三，人民文学出版社1978年版。

容易滋生误解。所以这个难问题还不能不谈。

浪漫主义和现实主义的区分，作为文艺流派和作为创作方法，是应该分别清楚的。作为创作方法，它适用于各个时代和各个民族；作为文艺流派，它只限于十八世纪末到十九世纪末的一个短暂的时间。过去西方常谈的是古典主义和浪漫主义，很少谈浪漫主义和现实主义，歌德就是一个著例。他在1830年3月21日这样说过：

古典诗和浪漫诗的概念现已传遍全世界，引起许多争执和分歧。这个概念起源于席勒和我两人。我主张诗应采取从客观世界出发的原则，认为只有这种创作方法才可取。但是席勒却用完全主观的方法去写作，认为只有他那种创作方法才是正确的。为了针对我来为他自己辩护，席勒写了一篇论文，题为《论素朴的诗和感伤的诗》。他想向我证明：我违反了自己的意志，实在是浪漫的，说我的《伊菲革涅亚》由于情感占优势，并不是古典的或符合古代精神的，如某些人所相信的那样。施莱格尔弟兄^①抓住这个看法把它加以发挥，因此它就在世界传遍了，目前人人都在谈古典主义和浪漫主义，这是五十年前没有人想得到的区别。^②

这是涉及本题的最早的也是最重要的文献。歌德本人是标榜古典主义者，而依他的说明，古典主义“从客观世界出发”，所以就是现实主义。席勒“完全用主观的方法”创作，所以是走浪漫主义道路的。

① 当时德国著名的文学史家和文艺批评家。

② 《歌德谈话录》，第二二一页，人民文学出版社1978年版。

歌德所谈到的席勒的长篇论文对本题也特别重要。席勒从人与自然的关系来区别古典诗（即素朴的诗）与浪漫诗（即感伤的诗）。他认为在希腊古典时代，人与自然一体，共处相安，人只消把自然加以人化或神化，就产生素朴的诗；近代人已与自然分裂，眷恋人类童年（即古代）的素朴状态，就想“回到自然”，已去者不可复返，于是心情怅惘，就产生感伤的诗。素朴诗人所反映的是直接现实，感伤诗人却表现由现实提升上去的理想。依席勒看，古典主义和浪漫主义的对立就是现实主义与理想主义的对立。古典主义就是现实主义，这是他和歌德一致的；浪漫主义就是理想主义，这却是他的独特的看法。值得特别注意的是席勒在这篇论文里第一次在文艺上用了“现实主义”这个词（过去只用于哲学）。

无论是歌德还是席勒，都把浪漫主义和古典主义（实即现实主义）当作文艺创作方法来看，还没有把它们当作文艺流派来看，因为当时流派还没有正式形成。从历史发展看，浪漫运动起来较早，是西方资产阶级上升时期个人自由和自我扩张的思想的反映，是政治上对封建领主和基督教会联合统治的反抗，文艺上对法国新古典主义的反抗。这次反抗运动是由法国启蒙运动掀起的，继起的法国大革命又对它增加了巨大推动力，德国唯心主义哲学对它也起了很大的影响。德国古典哲学（包括美学）本身就是思想领域的浪漫运动。单就美学来说，康德、黑格尔和席勒等人对崇高、悲剧性、天才、自由和个性特征的研究，特别是把文艺放在历史发展的大轮廓里去看的初步尝试，都起了解放思想的作用，提高了人的尊严，深化了人们对于文艺的理解和敏感。由于德国古典哲学是唯心的，把精神和物质的关系首尾倒置，而且把主观能动性摆在不恰当的高度，放纵情感，驰骋幻想，到了漫

无约束的程度，产生了施莱格尔所吹嘘的“浪漫式的滑稽态度”，把世间一切看作诗人凭幻想任意摆弄的玩具。

浪漫主义又可分积极的和消极的两派。这个分别是首先由高尔基在《谈谈我怎样学习写作》里指出的：

在浪漫主义里面，我们也必须分别清楚两个极端不同的倾向：一个是消极的浪漫主义，——它或则是粉饰现实，想使人和现实妥协；或则是使人逃避现实，堕入自己内心世界的无益的深渊中去，堕入“人生命运之谜”，爱与死等思想里去。……〔另一个是〕积极的浪漫主义，则企图加强人的生活意志，唤起人心中对现实及其一切压迫的反抗心。

从此可见，这两种倾向的差别主要是人生观和政治立场的差别，有它的阶级内容。这当然是正确的，资产阶级文学史家们一般蔑视这种分别，是为着要掩盖社会矛盾，为现存制度服务。不过这个分别也不宜加以绝对化，积极的浪漫主义派往往也有消极的一面，消极的浪漫派往往也有积极的一面，应就具体情况作具体分析。例如在英国多数人眼中，在华兹华斯、雪莱和拜伦这三位浪漫派诗人之中，华兹华斯的地位最高，其次才是雪莱和拜伦，可是由于我们的文学史家们把雪莱和拜伦摆在积极的浪漫主义派，甚至摆在现实主义派，把华兹华斯摆在消极的浪漫主义派，甚至一棍子打死，根本不提，这不见得是公允的，或符合马克思主义的。

现实主义作为流派，单就起源来说，在西方比浪漫运动较迟，它反映资本主义社会弊病日益显露，资产阶级的幻想开始破灭。科学随工商业的发达所带来的唯物主义和实证主义对它也起了作

用。它本身是对于浪漫运动的一种反抗。它不象浪漫运动开始时那样大吹大擂，而在静悄悄地登上历史舞台的，就连现实主义(realism)的称号比起现实主义流派的实际存在还更晚。上文提到的席勒初次使用的“现实主义”指希腊古典主义，与近代现实主义流派不是一回事。作为流派而得到“现实主义”这个称号是在1805年，一位并不出名的法国小说家尚佛洛芮(Chamfauy)，和法国画家库尔贝(Courbet)和杜米埃(Daumier)等人办了一个以《Realisme》(现实主义)为名的刊物。他们倒提出了一个口号“不美化现实”，显然受到荷兰画家伦勃朗等人(惯画平凡的甚至丑陋的老汉、村妇或顽童)的画风的影响。当时不但浪漫运动已过去，就连现实主义的一些西欧大师也已完成了他们的杰作，不可能受到这个只办了六期的“现实主义”刊物的影响。

对现实主义文艺提供理论基础的有两种著作值得一提。一种是斯汤达的论文《拉辛和莎士比亚》^①，这部著作被某些文学史家称为“现实主义作家宣言”，其实它的主旨是攻击新古典主义代表拉辛而推尊“浪漫型戏剧”开山祖莎士比亚的。他的名著《红与黑》的浪漫主义色彩也还很浓。另一种是实证主义派泰纳的《艺术哲学》^②。泰纳是应用心理学和社会学来研究美学的一位先驱，代表作是《论智力》，已为《艺术哲学》打下基础。他的基本观点是文艺的决定因素不外种族、环境(即他所谓“社会圈子”)和时机三种。他还认为文艺要表现人类长久不变的本质特征，而人性中对社会最有益的特征是孔德所宣扬的爱。不过泰纳的主要著作都在十九世纪后半期才出版，也不能看作现实主义者预定的纲领。

① 可参看王道乾的译文，上海译文出版社1979年出版。

② 可参看傅雷的译文，人民文学出版社1963年出版。

法国人向来把现实主义叫做“自然主义”。不过法国以外的文学史家们一般却把现实主义和自然主义严格分开，而且“自然主义”多少已成为一个贬词，成为现实主义的尾巴或庸俗化。它在法国的开山祖的主要代表是左拉，他把实证科学过分机械地搬到小说创作里去。他很崇拜贝尔纳的《实验医学研究》，于是就企图运用这位医师的方法来建立所谓“实验小说”。他说：

在每一点上我都要把贝尔纳做靠山。我一般只消把“小说家”这个名称来代替“医生”这个名称，以便把我的思想表达清楚，使它具有科学真理的精确性。^①

这里所说的“科学真理的精确性”实际上是指自然现象细节的真实性，而不要求抓住客观事物的本质。左拉在他的《卢贡家族的家运》里对一个家族及其所住的小镇市作了一百几十页的烦琐描述，可以为证。自然现象细节的真实性并不等于客观事物的本质和典型化。真正的现实主义所要求的是从具体客观事物出发，去伪存真，去粗取精，对客观事物加以典型化或理想化，显出客观事物的本质和规律，而自然主义虽然也从具体客观事物出发，却满足于依样画葫芦，特别侧重浮面现象的细节。这是现实主义和自然主义的基本分歧。

谈到现实主义，还要说明一下文学史家们所惯用的一个名词：“批判现实主义”。首创这个名词的是高尔基。他在一次和青年作家的谈话中，把近代现实主义作家称为资产阶级的“浪子”，指出他们用的是批判现实主义，其特点是：

① 《实验小说》法文版，第2页。

……除了揭发社会恶习，描写家族传统，宗教教条和法规压制下的个人的生活和冒险外，它不能给人指出一条出路，它很容易地安于现状。

这是不是说批判现实主义是现实主义流派中一个支派呢？恐怕不能这样看。十八、九世纪的现实主义大师们一般都是“资产阶级浪子”，都起了“揭发社会恶习”的作用，却也都没有“指出一条出路”！高尔基正是在肯定他们的功绩时，指出了他们的缺陷。

从上文所谈的可以看出：现实主义和浪漫主义作为流派与作为创作方法虽有联系，却仍应区别开来。作为流派，它在西方限于十八世纪末期到十九世纪末期，不过一百年左右的历史。这是特定社会民族在特定时期的历史产物，我们不应把这种作为某一民族、某一时期流派的差别加以普遍化，把它生硬地套到其它时代的其它民族的文艺上去。可是在我们的文学史家们之中，这种硬套办法还很流行，说某某作家是浪漫主义派，某某作家是现实主义派。作为创作方法，任何民族在任何时期都可以有侧重现实主义与侧重浪漫主义之分。象歌德和席勒等人早就说过的，现实主义从客观现实世界出发，抓住其中本质特征，加以典型化；浪漫主义侧重从主观内心世界出发，情感和幻想较占优势。这两种创作方法的基本区别倒是普遍存在的。亚理斯多德在《诗学》第二十五章就已指出三种不同的创作方法：

象画家和其他形象创造者一样，诗人既然是一种摹仿者，他就必然在三种方式中选择一种去摹仿事物：按照事物

本来的样子去摹仿，按照事物为人所说所想的样子去摹仿，或是照事物的应当有的样子去摹仿。

这三种之中第二种专指神话传说的创作方法，暂且不谈，第一种“按照事物本来的样子去摹仿”便是现实主义，第三种“照事物应当有的样子去摹仿”，从前一般叫做“理想主义”，也可以说就是浪漫主义，因为“理想”仍是人们主观方面的因素。

不过过去人们虽早已看出这种分别，却没有在这上面大做文章。等到十八、九世纪作为流派的浪漫主义和现实主义各树一帜，互相争执，于是原先只是自在的分别便变成自觉的分别了。文艺史家和批评家抓住这个分别来检查过去文艺作品，也就把它们分派到两个对立的阵营中去了。例如有人说在荷马的两部史诗之中，《伊利亚特》是现实主义的，而《奥德赛》却是“浪漫主义”的，并且有人因此断定《奥德赛》的作者不是荷马而是一位女诗人，大概是因为女子较富于浪漫气息吧？

我个人仍认为两种创作方法虽然是客观存在，却不宜过分渲染，使旗帜那样鲜明对立。我还是从主客观统一的观点来看待这个问题。诗是反映客观事物的，而反映客观事物却要通过进行创作的诗人，这里有人有物，有主体，有客体，缺一不可。这个问题的正确答案还是所引过的高尔基的那段话，不妨重复一下其中关键性的一句：

在伟大的艺术家们身上，现实主义和浪漫主义时常好象是结合在一起的。

高尔基曾指责批判现实主义“不能给人指出一条出路”，出

路何在？当然在革命。所以在我们的社会主义时代，我还是坚信毛泽东同志的“革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合”的主张。是否随苏联提“社会主义现实主义”较好呢？我还没有想通，一，为什么单提现实主义而不提浪漫主义呢？二，如果涉及过去文艺史，是否也应在“现实主义”之上安一个“奴隶社会”、“封建社会”或“资本主义”的帽子呢？对这个问题我才开始研究，还不敢下结论。这也是一个重要问题，请诸位也分途研究一下。

十一 典型环境中的 典型人物

朋友们：

前信略谈了各门艺术的差别和关系以及文学作为语言艺术的独特地位，在这个基础上就可接着谈文学创作中“典型环境中的典型人物”这个重要问题了。

艺术创作的功用不外是抒情、状物、叙事和说理四大项。各门艺术在这四方面各有特点，例如音乐和抒情诗歌特长于抒情，雕刻和绘画特长于状物，史诗、戏剧和小说特长于叙事，一般散文作品和文艺科学论著特长于说理。说理文做得好也可以成为文学典范，例如柏拉图的《对话集》、庄周的《庄子》、来布尼兹的《原子论》和达尔文的《物种起源》。总的来说，文学对上述四大方面都能胜任愉快，而特长在叙事，“典型环境中的典型人物”也主要涉及叙事。事就是行动，即有发展过程的情节。行动的主角就是亚理斯多德所说的“在行动中的人”，即人物。人物性格(character)这个词在西文中所指的实即中国戏剧术语的“角色”。character的派生词characterestic是“特征”。在近代文艺理论中“特征”也带有“典型”的意思。典型(希腊文tupo, 英文type)的原义是铸物的模子，同一模型可以铸造出无数的铸

件。这个词在希腊文与Idee为同义词，Idee的原义为印象或观念，引申为ideal即理想，因此在西文中过去常以“理想”来代替“典型”，在近代，“理想”和“典型”也有时互换使用。“环境”指行动发生的具体场合，即客观现实世界，包括社会类型、民族特色、阶级力量对比、文化传统和时代精神，总之，就是历史发展的现状和趋势。这些词有时引起误解，所以略加说明。

亚理斯多德在《诗学》第九章里曾对艺术典型作了很好的说明，到近代，西方文艺理论家们才逐渐理解它的很深刻的意义。其文如下：

诗人的职责不在描述已发生的事，而在描述可能发生的事，即按照可然律和必然律是可能的事。……因此，诗比历史是更哲学的，更严肃的，因为诗所说的大半带有普遍性，而历史所说的则是个别的事。所谓普遍性是指某一类型的人，按照可然律或必然律，在某种场合会做些什么事，说些什么话，诗的目的就在此，尽管它在所写的人物上安上姓名。

由此可见，亚理斯多德强调艺术典型须显出事物的本质和规律，不是于事已然，而是于理当然；于事已然都是个别的，于理当然就具有普遍性，所以说诗比历史更是哲学的，更严肃的，也就是具有更高度的真实性。不过诗所写的还是个别人物，即“安上姓名的”人物。在个别人物事迹中见出必然性与普遍性，这就是一般与特殊的统一，正是艺术典型的最精确的意义。

毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》里对艺术典型也说得极透辟：

人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉，虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容，但是人民还是不满意于前者而要求后者。这是为什么呢？因为虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进。①

这在强调文艺比实际生活更高等方面，与亚理斯多德的话不谋而合，但在新的形势下毛泽东同志特别点出革命的文艺“帮助群众推动历史前进”的教育作用。

在西方，亚理斯多德的《诗学》长期没有发生影响，而长期发生影响的是罗马文艺理论家贺拉斯（公元前65—公元8年）的《诗艺》。这位拉丁古典主义代表把典型狭窄化为“类型”和“定型”。亚理斯多德所强调的普遍性不是根据统计平均数而是符合事物的本质和规律，贺拉斯的“类型”则论量不论质，普遍性不是合理性而是代表性，具有类型的人物就是他那一类人物的代表。贺拉斯在《诗艺》里劝告诗人说：“如果你想听众屏息静听到终场，鼓掌叫好，你就必根据每个年龄的特征，把随着年龄变化的性格写得妥贴得体，……不要把老年人写成青年人，把小孩写成成年人。”可见类型便是同类人物的常态，免不了公式化、概念化，既不顾具体环境，也不顾人物的个性。

类型之外，贺拉斯还提出“定型”。他号召诗人最好借用古人在神话传说或文艺作品中已经用过的题材和人物性格，古人把

① 《毛泽东选集》第3卷，第818页，人民出版社1967年版。

一个人物性格写成什么样，后人借用这个人物性格，也还应写成那样，例如荷马把阿喀琉斯写成“暴躁、残忍和凶猛的人物”，你借用这个古代英雄，也就得把他写成象荷马所写的那样。这种“定型”正是中国旧戏所常用的，例如写曹操或诸葛亮，你就得根据《三国演义》，写宋江或鲁智深，你就得根据《水浒》，写林黛玉或尤三姐，你就得根据《红楼梦》。

贺拉斯之后，西方文艺理论发生影响最大的是十七世纪法国新古典主义代表布瓦罗，他也写过一本《诗艺》，也跟着贺拉斯宣扬类型和定型。这种使典型庸俗化和固定化的类型为一般而牺牲特殊，为传统而牺牲现实，当然不合我们近代人的口味，但是在过去却长期受到欣赏。理由大概有两种，一种是过去统治阶级（特别是封建领主）为了长保政权，要求一切都规范化和稳定化，类型便是文艺上的规范化，定型便是文艺上的稳定化。也是为了这种政治原因，过去在文艺上登上舞台的主角一般就是在政治上登上舞台的领导人物，他们总是被美化成威风凛凛不可一世的英雄，至于平民一般只能当喜剧中的丑角乃至“跑龙套的”，在正剧中至多也只当个配角。类型和定型盛行的另一个理由是被统治阶级的文化就是统治阶级的文化，一般倾向保守。所以一般听众对自己所熟知的人物和故事比对自己还很生疏的题材和音调还更喜闻乐见。就连我们自己也至今还爱听《三国演义》、《封神榜》和《水浒》之类旧小说中的故事和取材于它们的戏剧和曲艺。

话虽如此说，自从近代资产阶级登上历史舞台以来，艺术典型观也确实起了两个重大的转变。一、在一般与特殊（共性与个性）的对立关系上，重点由共性转向个性，终于达到共性与个性的统一。解放个性原是新兴资产阶级的一个理想。二、在人物行动的

动因方面，艺术典型由蔑视或轻视环境转向重视环境，甚至比人物性格还看得更重要。从前只讲人物性格，现在却讲“典型环境中的典型人物”。这主要由于近代社会政局的激变与自然科学和社会科学的发展而造成的。在美学中这两大转变由德国古典哲学特别是黑格尔哲学开其端，由马克思主义创始人在批判黑格尔的基础上集其大成。现在分述如下：

一、艺术典型作为共性与个性的统一体所涉及的首要问题是在创作过程中究竟先从哪一方面出发，是从共性还是从个性？这也就是从公式、概念出发还是从具体现实人物事迹出发？首先提出这个问题的是德国诗人歌德。他在1824年的《关于艺术的格言和感想》中有一段著名的语录：

诗人究竟为一般而找特殊，还是在特殊中显出一般，这中间有很大的分别。由前一种程序产生出寓意诗，其中特殊只作为一个例证才有价值。后一种程序才适合诗的本质，它表现出一种特殊，并不想到或明指出一般，谁如果生动地掌握住这特殊，他就会同时获得一般而当时却意识不到，或是事后才意识到。

这个提法很好地解决了形象思维与文艺思想性的关系问题，是一个现实主义的提法，在当时美学界产生了广泛的影响。

黑格尔受歌德的影响就很深，在他的《美学》里多次提到歌德的这类思想。但是他的“理念的感性显现”那个著名的美的定义（亦即艺术典型的定义）显然还是从概念出发，带有客观唯心主义的烙印。不过他比歌德毕竟前进了一步，他认识到歌德还没有认识到或没有充分强调过的典型人物性格与典型环境的统一，而典

型环境起着决定典型人物性格的作用。“环境”在黑格尔的词汇中叫做“情境”(Situation)，是由当时“世界情况”(Welt Zustand)决定的。世界情况包括他有时称之为“神”的“普遍力量”，即某特定时代的伦理、宗教、法律等方面的人生理想，例如恋爱、名誉、光荣、英雄气质、友谊、亲子爱之类所凝成的“情致”。这些情致各有片面性，在特定情境中会导致冲突斗争(例如忠孝不能两全的情境)。在这种情境中当事人须在行动上决定何去何从，这时才可以显出他的性格，才“揭露出他究竟是什么样的人”，“人格的伟大和刚强的程度只有借矛盾对立的伟大和刚强的程度才能衡量出来”。他这样运用辩证发展的观点来说明人物性格的形成，是颇富于启发性的。他的著名的悲剧学说就是根据这种辩证观点提出来的。

黑格尔虽从“理念”出发，却仍把重点放在“感性显现”上，体现理想的人仍必须是一个活生生的有血有肉的人，他说得很明确：

每个人都是一个整体，本身就是一个世界，每个人都是一个完满的有生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品。^①

在这一点上他毕竟仍和歌德一致，他在《美学》中对一些人性格的分析也显出这一点。

马克思主义创始人就是在批判继承黑格尔的美学体系中形成他们的艺术典型观的。恩格斯在致敏·考茨基的信里谈她的《旧人与新人》时说：

① 黑格尔：《美学》第一卷，第三〇三页，商务书印馆1979年版。

……每个人都是典型，但同时又是一定的个人。正如黑格尔老人所说的，是“一个这个”(Ein dieser)，而且应当是如此。^①

不少的读者(包括过去的我自己)感到“一个这个”很费解。其实这个出自《精神现象学》的词组原指“一个这样的具体感性事物”，在这里就指“一个这样的具体人物”，亦即上文“一定的人”，仍须和上文“每个人都是典型”句联系在一起来看，仍是强调典型与个性的统一。恩格斯在下文批评《旧人与新人》的缺点说，“爱莎过于理想化”，“在阿尔诺德身上，个性就更多地消融到原则里去了”，就是说概念淹没了个性，还不够典型。从此可以体会出上引一段话与其说是称赞《旧人与新人》，倒不如说是陈述他自己的艺术典型观，特别是因为他引了黑格尔的话之后加上了“而且应当如此”。

已成成语的“典型环境中的典型人物”是由恩格斯在《致玛·哈克奈斯的信》中首次提出的：

据我看来，现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。^②

恩格斯认为《城市姑娘》还不完全是现实主义的，因为作者

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第四五三页，人民出版社1972年版。译文略有改动。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷，第四六二页，人民出版社1972年版。

对其中人物在消极被动方面的描绘，虽说是够典型的，“但是环绕着这些人物并促使他们行动的环境也许就不是那样典型了”。故事情节发生在1887年左右，当时工人运动已在蓬勃发展，而《城市姑娘》却把当时工人阶级描写成消极被动的一群，等待“来自上面”的恩施，这就不符合历史发展的真实情况，也就是说，环境不够典型。环境既是“环绕着书中人物而促使他们行动的”，环境既不是典型的，人物也就不可能是典型的了。恩格斯与人为善，话往往说得很委婉，在肯定她的人物够典型之前加上一句“在他们的限度之内”（So far as they go，信原是用英文写的），也就是说“象你所设想的他们那样消极被动”。这封信值得特别注意的是恩格斯把“真实地再现典型环境中的典型人物”看作现实主义的主要因素。典型既然这样与现实主义联系起来，双方都因此获得一个新的更明确的涵义，就是符合历史发展的真实情况。马克思和恩格斯都推尊巴尔扎克的《人间喜剧》，也正因为它真实地反映了1816——1848年的历史发展中一些典型环境中的典型人物。

最能说明典型须符合历史发展真实情况的是马克思和恩格斯分别答复拉萨尔的两封信。他们不约而同地都指责拉萨尔所谓“革命悲剧”《佛朗茨·封·济金根》里把一个已没落而仍力图维护特权的封建骑士，写成一个要求宗教自由和民族统一的新兴资产阶级代言人，向罗马教廷和封建领主进行斗争。拉萨尔没有看到当时革命势力是闵泽尔所领导的农民和城市平民。他这个机会主义者竟歪曲了当时历史发展的情况和趋势。更荒谬的是他把十七世纪的德国封建骑士的内哄的失败说成“革命悲剧”，而且认为后来的法国革命和一八四八年的欧洲各国革命的失败也都是复演那次骑士内哄的悲剧，并预言将来的革命也会复演那次悲

剧，理由是革命者“目的无限而手段有限”，不得不要“外交手腕”进行欺骗。这就不但根本否定了革命，也否定了历史发展和典型环境中的典型人物。他甚至扬言农民起义比起骑士内哄还更反动。马克思看出他不可救药，便不再回他的信，于是轰动一时的“济金根论战”便告结束。

从上引几封信看，马克思主义创始人都把典型环境看作决定人物性格的因素，而典型环境的内容首先是当时阶级力量的对比。他们的态度始终是朝前看的，他们的同情始终是寄托在前进的革命的一方。他们赋予典型环境中的典型人物性格以一种崭新的意义，典型环境是革命形势中的环境，典型人物也是站在革命方面的人物。我们研究剧本和小说，如果经常根据马克思主义的典型观，对环境和人物性格都进行认真的分析，对文学作品和美学理论的理解就会比较深透些，今后不妨多在这方面下工夫。

十二 审美范畴中的悲剧性 和喜剧性

朋友们：

诸位来信有问到审美范畴的。范畴就是种类。审美范畴往往是成双对立而又可以混合或互转的。例如与美对立的有丑，丑虽不是美，却仍是一个审美范畴。讨论美时往往要联系到丑或不美，例如马克思在《经济学—哲学手稿》里就提到劳动者创造美而自己却变成丑陋畸形。特别在近代美学中丑转化为美已日益成为一个重要问题。丑与美不但可以互转，而且可以由反衬而使美者愈美，丑者愈丑。我们在第二封信里就已举例约略谈到丑转化为美以及肉体丑可以增加灵魂美的问题。这还涉及自然美和艺术美的差别和关系的问题。对这类问题深入探讨，可以加深对辩证唯物主义的理解。

美与丑之外，对立而可混合或互转的还有崇高和秀美以及悲剧性与喜剧性两对审美范畴。既然叫做审美范畴，也就要隶属于美与丑这两个总的范畴之下。崇高（亦可叫做“雄伟”）与秀美的对立类似中国文论中的“阳刚”与“阴柔”。我在旧著《文艺心理学》第十五章里曾就此详细讨论过。例如狂风暴雨、峭岩悬瀑、老鹰古松之类自然景物以及莎士比亚的《李尔王》、米开朗琪

罗的雕刻和绘画、贝多芬的《第九交响曲》、屈原的《离骚》、庄子的《逍遥游》和司马迁的《项羽本纪》、阮籍的《咏怀》、李白的《古风》一类文艺作品，都令人起崇高或雄伟之感。春风微雨、娇莺嫩柳、小溪曲涧荷塘之类自然景物和赵孟頫的字画、《花间集》、《红楼梦》里的林黛玉、《春江花月夜》乐曲之类文艺作品都令人起秀美之感。崇高的对象以巨大的体积或雄伟的精神气魄突然向我们压来，我们首先感到的是势不可挡，因而惊惧，紧接着这种自卑感就激起自尊感，要把自己提到雄伟对象的高度而鼓舞振奋，感到愉快。所以崇高感有一个由不愉快而转化到高度愉快的过程。一个人多受崇高事物的鼓舞可以消除鄙俗气，在人格上有所提高。至于秀美感则是对娇弱对象的同情和宠爱，自始至终是愉快的。刚柔相济，是人生应有的节奏。崇高固可贵，秀美也不可少。这两个审美范畴说明美感的复杂性，可以随人而异，也可以随对象而异。

至于悲剧和喜剧这一对范畴在西方美学思想发展中一向就占据特别重要的地位，这方面的论著比任何其它审美范畴的都较多。我在旧著《文艺心理学》第十六章“悲剧的喜感”里和第十七章“笑与喜剧”里已扼要介绍过，在新著《西方美学史》里也随时有所陈述，现在不必详谈。悲剧和喜剧都属于戏剧，在分谈悲剧与喜剧之前，应先谈一下戏剧总类的性质。戏剧是对人物动作情节的直接摹仿，不是只当作故事来叙述，而是用活人为媒介，当着观众直接扮演出来，所以它是一种最生动鲜明的艺术，也是一种和观众打成一片的艺术。人人都爱看戏，不少的人都爱演戏。戏剧愈来愈蓬勃发展。黑格尔曾把戏剧放在艺术发展的顶峰。西方几个文艺鼎盛时代，例如古代的希腊，文艺复兴时代的英国、西班牙和法国，浪漫运动时代的德国都由戏剧来领导整个

时代的文艺风尚。我们不禁要问：戏剧这个崇高地位是怎样得来的？要回答这个问题，还要“数典不能忘祖”。不但人，就连猴子鸟雀之类动物也爱摹仿同类动物乃至人的声音笑貌和动作来做戏。不但成年人，就连婴儿也爱摹仿所见到的事物来做戏，表现出离奇而丰富的幻想，例如和猫狗乃至桌椅谈话，男孩用竹竿当作马骑，女孩装着母亲喂玩具的奶。这些游戏其实就是戏剧的雏形，也是对将来实际劳动生活的学习和训练。多研究一下“儿戏”，就可以了解关于戏剧的许多道理。首先是儿童从这种游戏中得到很大的快乐。这种快乐之中就带有美感。人既然有生命力，就要使他的生命力有用武之地，就要动，动就能发挥生命力，就感到舒畅；不动就感到“闷”，闷就是生命力被堵住，不得畅通，就感到愁苦。汉语“苦”与“闷”连用，“畅”与“快”连用，是大有道理的。马克思论劳动，也说过美感就是人使各种本质力量能发挥作用的乐趣。人为什么爱追求刺激和消遣呢？都是要让生命力畅通无阻，要从不断活动中得到乐趣。因此，不能否定文艺（包括戏剧）的消遣作用，消遣的不是时光而是过剩的精力。要惩罚囚犯，把他放在监狱里还戴上手铐脚镣，就是逼他不能自由动弹而受苦，所以囚犯总是眼巴巴地望着“放风”的时刻。我们现在要罪犯从劳动中得到改造，这是合乎人道主义的。我们正常人往往进行有专责的单调劳动，只有片面的生命力得到发挥，其它大部分生命力也遭到囚禁，难得全面发展，所以也有定时“放风”的必要。戏剧是一个最好的“放风”渠道，因为其它艺术都有所偏，偏于视或偏于听，偏于时间或偏于空间，偏于静态或偏于动态，而戏剧却是综合性最强的艺术，以活人演活事，使全身力量都有发挥作用的余地，而且置身广大群众中，可以有同忧同乐的社会感。所以戏剧所产生的美感在内容上是最复杂、

最丰富的。

无论是悲剧还是喜剧，作为戏剧，都可以产生这种内容最复杂也最丰富的美感。不过望文生义，悲喜毕竟有所不同，类于悲剧的喜感，西方历来都以亚理斯多德在《诗学》里的悲剧净化论为根据来进行争辩或补充。依亚理斯多德的看法，悲剧应有由福转祸的结构，结局应该是悲惨的。理想的悲剧主角应该是“和我们自己类似的”好人，为着小过失而遭到大祸，不是罪有应得，也不是完全无过错，这样才既能引起恐惧和哀怜，又不至使我们的正义感受到很大的打击。恐惧和哀怜这两种悲剧情感本来就是不健康的，悲剧激起它们，就导致它们的“净化”或“发散”（katharsis），因为象脓包一样，把它戳穿，让它发散掉，就减轻它的毒力，所以对人在心理上起健康作用。这一说就是近代心理分析派弗洛伊德（S. Freud）的“欲望升华”或“发散治疗”说的滥觞。依这位变态心理学家的看法，人心深处有些原始欲望，最突出的是子对母和女对父的性欲，和文明社会的道德法律不相容，被压抑到下意识里形成“情意综”，作为许多精神病例的病根。但是这种原始欲望也可采取化装的形式，例如神话、梦、幻想和文艺作品往往就是原始欲望的化装表现。弗洛伊德从这种观点出发，对西方神话、史诗、悲剧乃至近代一些伟大艺术家的作品进行心理分析来证明文艺是“原始欲望的升华”。这一说貌似离奇，但其中是否包含有合理因素，是个尚待研究的问题。他的观点在现代西方还有很大的影响。

此外，解释悲剧喜感的学说在西方还很多，例如柏拉图的幸灾乐祸说，黑格尔的悲剧冲突与永恒正义胜利说，叔本华的悲剧写人世空幻、教人退让说，尼采的悲剧为酒神精神和日神精神的结合说。这些诸位暂且不必管，留待将来参考。

关于喜剧，亚理斯多德在《诗学》里只留下几句简短而颇深刻的话：

喜剧所摹仿的是比一般人较差的人物。“较差”并不是通常所说的“坏”（或“恶”），而是丑的一种形式。可笑的对象对旁人无害，是一种不至引起痛感的丑陋或乖讹。例如喜剧的面具既怪且丑，但不至引起痛感。

这里把“丑”或“可笑性”作为一种审美范畴提出，其要义就是“谑而不虐”。不过这只是现象。没有说明“丑陋或乖讹”何以令人发笑，感到可喜。近代英国经验派哲学家霍布斯提出“突然荣誉感”说作为一种解释。霍布斯是主张性恶论的，他认为“笑的情感只是在见到旁人的弱点或自己过去的弱点时突然想起自己的优点所引起的‘突然荣誉感’”，觉得自己比别人强，现在比过去强。他强调“突然”，因为“可笑的东西必定是新奇的，不期然而然的”。

此外关于笑与喜剧的学说还很多，在现代较著名的有法国哲学家柏格森的《笑》(Le Rire)。他认为笑与喜剧都起于“生命的机械化”。世界在不停地变化，有生命的东西应经常保持紧张而有弹性，经常能随机应变。可笑的人物虽有生命而僵化和刻板公式化，“以不变应万变”，就难免要出洋相。柏格森举了很多例子。例如一个人走路倦了，坐在地上休息，没有什么可笑，但是闭着眼睛往前冲，遇到障碍物不知回避，一碰上就跌倒在地上，这就不免可笑。有一个退伍的老兵改充堂倌，旁人戏向他喊：“立正！”他就慌忙垂下两手，把捧的杯盘全部落地打碎，这就引起旁人大笑。依柏格森看，笑是一种惩罚，也是一种警告，使可笑

的人觉到自己笨拙，加以改正。笑既有这样实用目的，所以它引起的美感不是纯粹的。“但笑也有几分美感，因为社会和个人在超脱生活急需时把自己当作艺术品看待，才有喜剧。”

现代值得注意的还有已提到的弗洛伊德的“巧智与潜意识”，不过不是三言两语可以介绍清楚的。他的英国门徒谷列格(Greig)在一九二三年编过一部笑与喜剧这个专题的书目就有三百几十种之多。诸位将来如果对这个专题想深入研究，可以参考。

我提出悲剧和喜剧这两个范畴作为最后一封信来谈，因为戏剧是文艺发展的高峰，是人民大众所喜闻乐见的综合性艺术。从电影剧、电视剧乃至一般曲艺的现状来看，可以预料到愈到工业化的高度发展的时代，戏剧就愈有广阔而光明的未来。社会主义时代是否还应该有悲剧和喜剧呢？在苏联，这个问题早已提出，可参看卢那察尔斯基的《论文学》^①中“社会主义现实主义”章。近来我国文艺界也在热烈讨论这个问题。这是可喜的现象。我读过有关这些讨论的文章或报告，感到有时还有在概念上兜圈子的毛病，例如恩格斯在复拉萨尔的信里是否替悲剧下过定义，我们所需要的是否还是过去的那种悲剧和喜剧之类。有人还专从阶级斗争观点来考虑这类问题，有时也不免把问题弄得太简单化了。我们还应该多考虑一些具体的戏剧名著和戏剧在历史上的演变。

从西方戏剧发展史来看，我感到把悲剧和喜剧截然分开在今天已不妥当。希腊罗马时代固然把悲剧和喜剧的界限划得很严，其中原因之一确实是阶级的划分。上层领导人物才做悲剧主角，而中下层人物大半只能侧身于喜剧。到了文艺复兴时代资产阶级

^① 可参看蒋路的译文，人民文学出版社1978年出版。

《所谓“中层阶级”》已日渐登上政治舞台，也就要求登上文艺舞台了，民众的力量日益增强了，于是悲剧和喜剧的严格划分就站不住了。英国的莎士比亚和意大利的瓜里尼(B. Guarini)不约而同地创造出悲喜混杂剧来。瓜里尼还写过一篇《悲喜混杂剧体诗的纲领》，把悲喜混杂剧比作“寡头政体和民主政体相结合的共和政体”。这就反映出当时意大利城邦一般人民要和封建贵族分享政权的要求。莎士比亚的悲喜混杂剧大半在主情节(main plot)之中穿插一个副情节(sub-plot)，上层人物占主情节，中下层人物则侧居副情节。如果主角是君主，他身旁一般还有一两个喜剧性的小丑，正如塞万提斯的传奇中堂吉珂德之旁还有个桑丘·潘沙。这部传奇最足以说明悲剧与喜剧不可分。堂吉珂德本人既是一个喜剧人物，又是一个十分可悲的人物。到了启蒙运动时在狄德罗和莱辛的影响之下，市民剧起来了，从此就很少有人写古典型的悲剧了。狄德罗主张用“严肃剧”来代替悲剧，只要题材重要就行，常用的主角不是达官贵人而是一般市民，有时所谓重要题材也不过是家庭纠纷。愈到近代，科学和理智日渐占上风，戏剧已不再纠缠在人的命运或诗的正义这些方面的矛盾，而要解决现实世界所面临的一些问题，于是易卜生和肖伯纳式的“问题剧”就应运而起。近代文艺思想日益侧重现实主义，现实世界的矛盾本来很复杂，纵横交错，很难严格区分为悲喜两个类型。就主观方面来说，有人偏重情感，有人偏重理智，对戏剧的反应也有大差别。我想起法国人有一句名言：“世界对爱动情感的人是个悲剧，对爱思考的人是个喜剧。”上文我已提到堂吉珂德，可以被看成喜剧的，也可以被人看作悲剧的。电影巨匠卓别麟也许是另一个实例。他是世所公认的大喜剧家，他的影片却每每使我起悲剧感，他引起的笑是“带泪的笑”。看《城市之光》

时，我暗中佩服他是现代一位最大的悲剧家。他的作品使我想起到丑恶事物的笑或许是一种本能性的安全瓣，我对丑恶事物的笑，说明我可以不被邪恶势力压倒，我比它更强有力，可以和它开玩笑。卓别麟的笑仿佛有这么一点意味。

因此，我觉得现在大可不必从概念上来计较悲剧的定义和区别。我们当然不可能“复兴”西方古典型的单纯的悲剧和喜剧。正在写这封信时，我看到最近上演的一部比较成功的话剧《未来在召唤》，在感到满意之余，我就自问：这部剧本究竟是悲剧还是喜剧？它的圆满结局不能使它列入悲剧范畴，它处理现实矛盾的严肃态度又不能使它列入喜剧。我从此想到狄德罗所说的“严肃剧”或许是我们的戏剧今后所走的道路。我也回顾了一下我们自己的戏剧发展史，凭非常浅薄的认识，我感到我们中国民族的喜剧感向来很强，而悲剧感却比较薄弱。其原因之一是我们的“诗的正义感”很强，爱好大团圆的结局，很怕看到亚理斯多德所说的“象我们自己一样的好人因小过错而遭受大的灾祸”。不过这类不符合“诗的正义”（即“善有善报，恶有恶报”）的遭遇在现实世界中却是经常发生的。“诗的正义感”本来是个善良的愿望，我们儒家的中庸之道和《太上感应篇》的影响也起了不少的作用。悲剧感薄弱毕竟是个弱点，看将来历史的演变能否克服这个弱点吧。

现在回到大家在热烈讨论的“社会主义时代还要不要悲剧和喜剧”这个问题，这只能有一个实际意义：社会主义社会里是否还有悲剧性和喜剧性的人和事。过去十几年林彪和“四人帮”的血腥的法西斯统治已对这个问题作出了明确的答复：当然还有！在理论上辩证唯物主义和历史唯物主义也早就对这个问题作了根本性的答复。历史是在矛盾对立斗争中发展的，只要世界还在前

进，只要它还没有死，它就必然要动，动就有矛盾对立斗争的人和事，即有需要由戏剧来反映的现实材料和动作情节。这些动作情节还会是悲喜交错的，因为悲喜交错正是世界矛盾对立斗争在文艺领域的反映，不但在戏剧里是如此，在一切其它艺术里也是如此；不但在社会主义时代如此，在未来的共产主义时代也还是如此。祝这条历史长河永流不息！

十三 结束语： “还须弦外有余音”

朋友们：

限于篇幅、时间和个人的精力，这些谈美的信只得暂告结束了。回顾写过的十二封信，我感到有些欠缺应向读者道歉。

首先，有些看过信稿的朋友告诉我，“看过你在解放前写的那部《谈美》，拿这部新作和它比起来，我们感觉到你现在缺乏过去的那种亲切感和深入浅出的文笔了；偶尔不免有‘高头讲章’的气味，不大好懂，有时甚至老气横秋，发点脾气。”我承认确实有这些毛病，并且要向肯向我说直话的朋友们表示感激。既然在和诸位谈心，我也不妨直说一下我的苦衷。旧的《谈美》是在半个世纪以前我自己还是一个青年的大学生时代写的。那时我和青年们接触较多，是他们的知心人，我自己的思想情感也比现在活跃些，而现在我已是一个进入八十三岁的昏愦老翁了，这几十年来一直在任教和写“高头讲章”，脑筋惯在抽象理论上兜圈子，我对“四人帮”的迫害倒不是“心有余悸”而是“心有余恨”，对文风的丑恶现象经常发点脾气，这确实是缺乏涵养。我不能以一个龙钟老汉冒充青年人来说话，把话说得痛快淋漓，我只好认输，对青年人还有一段光明前程只有深为羡慕而已。

“高头讲章”的气味我也不太欣赏，所以动笔行文时也力求避免写成教科书。写出来的也决够不上教科书的水平。好在《美学概论》和《文学概论》之类著作现在也日渐多起来了，我何必去滥竽充数呢？我之终于答应写《谈美书简》，一则是要报答来信来访和来约者的盛意，二则是从解放以来我一直在抓紧时间学习马列主义经典著作，对过去自己的言论中错误和不妥处也日渐有所认识，理应趁这段行将就木的余年向读者作个检查或“交代”。

其次，朋友们来信经常问到学美学应该读些什么书。他们深以得不到想读的书为苦，往往要求我替他们买书和供给资料。他们不知道我自己在六十年代以后也一直在闭关自守，坐井观天，对国际学术动态完全脱节，所以对这类来信往往不敢答复。老一点的资料我在《西方美学史》下卷附录里已开过一个“简要书目”，其中大多数在国内还是不易找到的。好在现在书禁已开，新出版的书刊已日渐多起来了，真正想读书的当不再愁没有书读了。人愈老愈感到时间可贵，所以对问到学外语和美学的朋友们，我经常只讲这样几句简短的忠告：不要再打游击战，象猴子掰包谷，随掰随丢，要集中精力打歼灭战，要敢于攻坚。不过歼灭战或攻坚战还是要一仗接着一仗打，不要囫囵吞枣。学美学的人入手要做的第一件大事还是学好马列主义。不要贪多，先把《马克思恩格斯选集》通读一遍，尽量把它懂透，真正懂透是终生的事，但是先要养成要求懂透的习惯。其次，如果还没有掌握一种外语到能自由阅读的程度，就要抓紧补课，因为在今天学任何科学都要先掌握国际最新资料，闭关自守决没有出路。第三，要随时注意国内文艺动态，拿出自己的看法；如果有余力，最好学习一门性之所近的艺术：文学、绘画或音乐，避免将来当空头美学家或

不懂文艺的文艺理论家。

第三，我写这十几封信只是以谈心的方式来谈常盘踞在我心里的一些问题，不是写美学课本，所以一般美学课本里必谈的还有很多问题我都没有详谈，例如内容和形式，创作、欣赏与批评，批判和继承，民族性和人民性，艺术家的修养之类问题。对这类问题我没有什么值得说的新见解，我就不必说了。不过我心里也还有几个大家不常说或则认为不必说而我却认为还值得说的问题，因为还没有考虑成熟，也不能在此多谈。

一个问题是我在《西方美学史》上卷“序论”里所提的意识形态属于上层建筑而不等于上层建筑的问题。我认为上层建筑中主要因素是政权机构，其次才是意识形态。这两项不能等同起来，因为政权机构是社会存在，而意识形态只是反映社会存在的社会意识。二者之间不能划等号，有马克思主义创始人的许多话可以为证。我当时提出这个问题，还有一个要把政治和学术区别开来的动机。我把这个动机点明，大家就会认识到这个问题的重要性，这是值得进一步讨论的，而且不是某个人或某部分人所能解决的，还须根据双百方针以民主方式进行深入讨论才行。现在这项讨论已开始展开了。我现在还须倾听较多的意见，到适当的时机再作一次总的答复，并参照提出的意见，进行一次自我检查。如果发现自己错了，我就坚决地改正，如果没有被说服，我就仍然坚持下去，不过这是后话了。

另一个大家不常谈而我认为还必须认真详谈的就是必然和偶然在文学中辩证统一的问题。我是怎样想起这个问题的呢？巴尔扎克在《人间喜剧》的“序言”里说过：“机缘是世界上最伟大的小说家；要想达到丰富，只消去研究机缘。”“机缘”是我用来试译原文hasard一个词，它本有“偶然碰巧”的意思。读到这

句话时我觉得很有意思，但其中的道理我当时并没有懂透。后来我读到恩格斯在1890年9月初给约·布洛赫的信中有这样一段话：

……这里表现出这一切因素的交互作用，而在这种交互作用中归根到底是经济运动作为必然因素，通过无穷无尽的偶然事件（即这样一些事物，其中内部联系很疏远或很难确定，使我们把它们忽略掉甚至认为它们并不存在）而向前发展……^①

这就是说，必然要通过偶然而起作用。我就把这种偶然事件和巴尔扎克的“机缘”联系起来。我又联想到马克思关于拿破仑说过类似的话，以及普列汉诺夫在谈个人的作用时引用过法国帕斯卡尔的一句俏皮话：“如果埃及皇后克莉奥佩特拉(Cleopatra)的鼻子生得低一点，世界史也许会改观。”这些关于“偶然”的名言在我脑里就偶然成了一个火种在开始燃烧。等到今夏我看日本影片《生死恋》时，看到女主角夏子因试验爆炸失火而焚身，就把一部本来也许可写成喜剧的戏变成一部令人痛心的悲剧，我脑子里那点火种便迸发成四面飞溅的火花。我联想到美学上许多问题，联想到许多文艺杰作特别是戏剧杰作里都有些“偶然”或“机缘”在起作用，突出的例子在希腊有俄狄浦斯弑父娶母的三部曲，在英国莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》，在德国有席勒的《威廉·退尔》，在中国有《西厢记》和《牡丹亭》。中国小说向来叫做“志怪”或“传奇”，奇怪也者，偶然机缘也，不期

^① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第四七七页，译文略有改动。

然而然也。试想一想中国过去许多神怪故事，从《封神榜》、《西游记》、《聊斋》、《今古奇观》到近来的复映影片《大闹天宫》，如果没有那么多的偶然机缘，决不会那么引人入胜。它们之所以能引人入胜，就因为能引起惊奇感，而惊奇感正是美感中的一个重要因素。我因此想到正是偶然机缘创造出各民族的原始神话，而神话正是文艺的土壤。恩格斯解释“偶然事件”时说它们有“内部联系”，不过人对这种联系还没有认识清楚，也就是说还处于无知状态。人不能安于无知，于是幻想出这种偶然事件的创造者都是神。古希腊人认为决定悲剧结局的是“命运”，而命运又有“盲目的必然”的称号，意思也就是“未知的必然”。中国也有一句老话：“城隍庙里的算盘——不由人算”，这也是把未知的必然（即偶然）归之于天或神。这一方面暴露人的弱点，另一方面也显出人凭幻想去战胜自然的强大生命力。现实和文艺都不是一潭死水，纹风不动，一个必然扣着另一个必然，形成铁板一块，死气沉沉的。古人形容好的文艺作品时经常说，“波澜壮阔”或则说“风行水上，自然成纹”，因此就表现出充沛的生命力和高度的自由，表现出巧妙。“巧”也就是偶然机缘，中国还有一句老话：“无巧不成书”，也就是说，没有偶然机缘就创造不出好作品。好作品之中常有所谓“神来之笔”。过去人们迷信“灵感”，以为好作品都要凭神力，其实近代心理学已告诉我们，所谓“灵感”不过是作者在下意识中长久酝酿而突然爆发到意识里，这种突然爆发却有赖于事出有因而人尚不知其因的偶然机缘。法国大音乐家柏辽兹曾替一首诗作乐谱，全诗都谱成了，只剩收尾“可怜的兵士，我终于要再见法兰西”一句，就找不到适合的乐调。搁下两年之后，他在罗马失足落水，爬起来时口里所唱的乐调正是两年前苦心搜寻而没有获得的。他的落水便是一

种偶然机缘。杜甫有两句诗总结了他自己的创作经验：“读书破万卷，下笔如有神。”“神”就是所谓“灵感”，象是“偶然”，其实来自“读书破万卷”的辛勤劳动。这就破除了对灵感的迷信。我国还有一句老话：“熟中生巧”，灵感也不过是熟中生巧，还是长期锻炼的结果。“能令百炼钢，化为绕指柔”，才使人感到巧，才产生美感。这种美感从跳水、双杠表演、拳术、自由体操的“绝技”和“花招”中最容易见出。京剧“三岔口”之所以受到欢迎，也在许多应付偶然的花招所引起的惊奇感。

我抱着“偶然机缘”这个问题左思右想，愈想下去就愈觉得它所涉及的范围甚广。前信所谈到的喜剧中“乖讹”便涉及“偶然机缘”，我国最有科学条理的文论家刘勰在《文心雕龙》里特辟“谐隐”一章来讨论说笑话和猜谜语，也足见他重视一般人所鄙视的文字游戏。文字游戏不应鄙视，因为它受到广大人民的热烈欢迎，它是一般民歌的基本要素，也是文人诗词的一个重要组成部分。民歌最富于“谐趣”（就是所谓“幽默感”）。真正的“谐”大半是“不虐之谐”，谐的对象总有某种令人鄙视而不至遭人痛恨的丑陋和乖讹。例如一首流行的民歌：

一个和尚挑水喝，两个和尚抬水喝，三个和尚没水喝。

出乎情理之常的是“三个和尚没水喝”，非必然而竟然，所以成为笑柄，也多少是一个警告。“隐”就是“谜”，往往和“谐”联系在一起，例如四川人嘲笑麻子：

啥？豆巴，满面花，雨打浮沙，蜜蜂错认家，荔枝核桃
苦瓜，满天星斗打落花。

这就是谐、隐和文字游戏的结合，讥刺容貌丑陋为谐，以谜语出之为隐，取七层宝塔的形式，一层高一层，见出巧妙的配搭为文字游戏。谐最忌直率，直率不但失去谐趣，而且容易触讳招尤，所以出之以“隐”，饰之以文字游戏。就可以冲淡讥刺的一点恶意，而且嵌合巧妙，令人惊喜，产生谐所特有的一种快感。这种快感就是美感。可笑的事物好比现实世界的一池死水偶然皱起微波，打破了沉闷；但它毕竟有些丑陋乖讹，也不免引起轻微的惋惜的不快感，从此也可见美感的复杂性，不易纳到一个公式概念里去。

谐是雅俗共赏的，所以它最富于社会性。托尔斯泰在《艺术论》里特别强调文艺的传染情感的功用，而所传染的情感之中他也指出笑谑，认为它也能密切人与人的关系。刘勰解释谐时说：

“谐之为言皆也，词浅会俗，皆悦笑也”，这也足说明谐的社会功用。要印证这个道理，最好多听相声。相声是谐的典型，也是雅俗共赏的一种曲艺。因此，在粉碎“四人帮”之后我国文艺重新繁荣的景象首先见之于相声，继侯宝林和郭全宝之后出现了一大批卓越的相声演员。连象我这个专搞理论、一本正经的老学究对一般带理论气味的一本正经的话剧和电影剧并不太爱看，但每遇到相声专场，我只要抽出闲空就必看，看了总感到精神上舒畅了一下，思想也多少得到了解放，也就是说，从一些偶然机缘中认识到一些人情世态乃至一些关于美和美感的道理。

我从这种文字游戏想到文艺与游戏的关系。过去我是席勒、斯宾塞尔和谷鲁斯的信徒，认为文艺起源于游戏说是天经地义。从解放后学习马克思主义以来，我就深信文艺起源于劳动，放弃了文艺起源于游戏的说法。近来我重新研究谐隐与文字游戏，旧

思想又有些“回潮”，觉得游戏说还不可一笔抹煞。想来想去，我认为把文艺看作一种生产劳动是马克思主义者所必坚持的不可逆转的定论，但在文艺这种生产劳动中游戏也确实是一个极其重要的因素。理由之一就是，马克思和恩格斯都指出的必然要透过偶然而起作用，而偶然机缘在文艺中突出地表现于游戏，特别是在于所谓“戏剧性的暗讽”。理由之二是劳动与游戏的对立是资本主义社会中劳动异化的结果，到了消除了劳动异化，进入了共产主义时代，一切人的本质活动都会变成自由的、无拘无碍的，劳动与游戏的对立就不复存在。

我对这个问题还没有考虑成熟，不过我感觉到与游戏密切相关的偶然机缘在文艺中的作用这个问题还大有文章可做，而且也很有现实意义。我准备继续研究下去，并且希望爱好文艺和美学的朋友们都来研究一下这个问题，各抒己见，引起讨论，或可以解放一下思想。

我很喜爱漫画师丰子恺老友的两句诗：“常喜小中能见大，还须弦外有余音。”现在就留下偶然机缘这个问题请诸位研究，就算是我的弦外余音，留有余不尽之意吧。再见，祝诸位奋勇前进！

美学拾穗集

缘 起

百花文艺出版社的一位编辑来访，约我把八十岁以后有关美学的论文或札记选些出来，出一本选集。我欣然接受了他的建议，选了十一篇，题之为《美学拾穗集》。《拾穗者》原是近代法国画家米勒的一幅名画，画的是三位乡下妇人在夕阳微霭中弯着腰在田里拾收割后落下来的麦穗。我在青年时期在法国卢佛尔宫看过这幅画，时过半个世纪，对它还保存着新鲜愉快的印象。现在想起自己的晚年美学研究，和那三位拾穗的乡下妇人颇可攀上同调。这中间也有一番甘苦，美学界同调者当能体会到我现在的这种心情。

文章只有十一篇，大体上反映了我晚年的美学工作。黑格尔的《美学》三卷终于译完了，我转过头来仔细校读马、恩的有关文艺论著，有关的几部札记表达出我的一个热烈愿望：在四个坚持的大原则之下，党的领导当趁早认真校改马恩经典著作的译文，在这个基础上选出一个有关文艺理论的选本。近几年我还在继承五十年代美学辩论的传统，不怕争鸣和交锋。两篇批驳“反形象思维论”就是这样产生的。这次辩论显示出美学界的一些新生力量，也暴露出一些缺乏近代科学常识和拘守僵化教条的弱点。

就我现在这样年老昏聩的情况来看，今后“拾穗”的工作似宜

限于继续翻译美学资料。目前已开始译维柯的《新科学》，预计明年完成。在此期间决力戒写应酬文，“争鸣”的任务只好偏劳年富力强的一辈人了。

1980年夏 北京大学

我是怎样学起美学来的

我的第一部美学著作是1936年出版的《文艺心理学》。《谈美》的信是概括这部处女作的通俗叙述。接着我就写了一部《诗论》，对过去用功较多的诗这门艺术进行了一些探讨。这三部书都是我在英、法两国当大学生时代写出初稿的。我还用英文写过一本博士论文，叫做《悲剧心理学》，由斯特拉斯堡大学出版社出版。

在《文艺心理学》的“作者自白”里我已简略地回答过《书林》编辑部向我提出的这个问题，现在先把有关的一段话抄下来，然后稍作补充：

从前我决没有梦想到我有一天会走到美学的路上去。我前后在几个大学里做过十四年的学生，学过许多不相干的功课，解剖过鲨鱼，制过染色切片，读过建筑史，学过符号名学，用过熏烟鼓和电气反应机测验过心理反应，可是我从来没有上过一次美学课。我原来的兴趣中心第一是文学，其次是心理学，第三是哲学。因为欢喜文学，就被逼到研究批评的标准，艺术与人生，艺术与自然，内容与形式，语文与思想等问题。因为欢喜心理学，我就被逼到研究想象与情感的关系，创造和欣赏的心理活动以及文艺趣味上的个别差异。

因为欢喜哲学，我就被逼到研究康德、黑格尔和克罗齐诸人讨论美学的著作。这样一来，美学便成为我欢喜的几门学问的联络线索了。我现在相信：研究文学，艺术，心理学的人们如果忽略了美学，那是一个很大的欠缺。

事隔半个世纪，现在来检查过去写的这段“自白”，它还是符合事实的。不过要作两点补充。当时我也很喜欢历史，为着要了解希腊文学和艺术，我在爱丁堡大学曾正式选修了欧洲古代史，可是我考了两次都没有及格，为着遮羞，写“自白”时没有敢提到它。现在回想起来，这门不及格的欧洲古代史对我向往美学毕竟起了不小的作用。当时我还是一个穷学生，但是省吃俭用，还一个人跑到意大利罗马地下墓道里考察过哥特大教寺和壁画的起源，参观过梵蒂冈所藏的一些著名雕刻和文艺复兴时代散在意大利各城市的建筑、绘画和雕刻，体会到“耳闻不如目见”这句话的意义。

另一点须补充的是“自白”最后一句后面还应加上这么一句：“研究美学的人们如果忽略文学、艺术、心理学、哲学(和历史)，那就会是一个更大的欠缺。”这一点是我从参加国内美学讨论到现在所看到的美学落后状态中体会出来的。关起门来学美学，不知“天有多高，地有多厚”，那是有害于己而无益于人的。

上文我提到“当时我还是一个穷学生”，这对于我学起美学来也颇有影响。我在学生时代还编写过一部《变态心理学》，一部《变态心理学派别》(都出版过)和一部《符号辑辑》(稿交商务印书馆，在日本侵略上海时遭火灾焚毁了)。为什么一方面读书，一方面又写出那么多书呢？这就是因为我穷，不得不“自力更生”，争取稿费来吃饭过活。在这样“骑两头马”的生活中我也吸取了

一点有益的教训，就是做学问光读不写不行。写就要读得更认真一点，要把所读的在自己头脑里整理一番，思索一番，就会懂的较透些，使作者的思想经过消化，变成自己的精神营养。根据这点教训，我指导研究生，总是要求他们边读边写。他们也因此取得了较好的成绩。不过要补充一句，光写而不读也不行。

《书林》出给我做的题目是“怎样研究起美学来的”，显然是问我怎样开始学美学的。这个“开始”我已交代清楚了，不过我觉得这还未免“有头无尾”。从前人说得好，“学无止境”，“活到老，学到老”。老实说，我一直在学美学，一直在开始新的阶段。解放后我有幸参加了几年之久的国内美学界的批判和讨论。我至少是批判对象之一。我是认真对待这次批判的，有来必往，无批不辩。从此我开始挪动了原来的唯心主义立场。当时是我的论敌而现在是我的好友的一位同志，看到我在答辩中表示决心要学马列主义，便公开宣布“朱某某不配学马列主义！”这就激发了我的自尊心，暗地里答复了他，“我就学给你看看！”于是我又开始了我的新的美学行程。这三十年来我学的主要是马列主义。译文读不懂的必对照德文、俄文、法文和英文的原文，并且对译文错误或欠妥处都作了笔记，提出了校改意见。去年我看到世界各国马克思主义的学者们都在热烈讨论马克思的《经济学—哲学手稿》，这是我在五十年代就已读过而没有读懂的。于是又把它翻出来再啃，并且把其中关键性的“异化劳动”和“私有制与共产主义”两章重译过。虽不敢说我读懂了，毕竟比原来懂得多一点。这部经典著作受黑格尔和费尔巴哈的影响都很深。我对费尔巴哈毫无研究，预备补了这一课再回头去啃，但愿老天爷分配给我足够的时间和精力！

美 学

什么是美学？就字面看，美学当然是研究美的一门学问。要解决的问题是：什么是美？对这个问题，历来各派有很大的分歧。基本的分歧在于自然美和艺术美以及这两种美之间的关系。有一派认为美是一种客观存在，美首先见于自然和现实生活，艺术美只是自然美的一种反映，自然美先于、也高于艺术美。另一派认为美不是一种客观存在，而是一种意识形态。美首先见于艺术，艺术美离不开人的创造活动，自然美也只是从艺术的眼光看出来的。艺术美高于自然美，不懂艺术美也就不能真正懂自然美。此外还有主观与客观统一的看法：美既离不开物（对象或客体），也离不开人（创造和欣赏的主体）。理由之一是，人这个主体须根据客观具体事物来作为创作和欣赏的对象，而这种对象也须体现人的本质和修养，主客两方缺一不可。理由之二是，美和真与善一样，都是一种价值。而无论是使用价值还是交换价值，都离不开特定社会中的一些人。

这个基本问题还涉及美与美感的关系，艺术作为意识形态与经济基础的关系，以及文艺实践与文艺理论的批判继承和国际交流的一系列的问题。美学和其它科学一样，都不能离开历史发展而单就某一横断面作出全面结论。所以美学的研究离不开美学史

的研究。美学领域中有些问题是在历史发展中逐渐获得解决的，有些至今还难说已获得了圆满解决，还有待于人类继续不断的探讨。

在西方，自从德国哲学家鲍姆嘉通在1750年发表他的《埃斯特惕克》(Aesthetik)即《美学》之日起，美学才成为一门独立科学。鲍姆嘉通把美学看作是和逻辑学对立的。美学研究的是感性认识和形象思维，逻辑学研究的却是形成概念和进行推理的抽象思维。不过美学成为一门独立的科学虽不过两百多年，美学思想却与人类历史一样的古老。自从人类开始断发文身，披树叶遮羞，筑巢掘洞，敬神祭祖，乃至进行乐歌舞踊之类文艺活动之日起，人类就已开始有了审美的观念和美学思想。一个文艺创作的鼎盛时代往往就有一个文艺理论鼎盛时代接踵而至。例如古希腊神话、雕刻、史诗和悲剧鼎盛之后，马上就有柏拉图的一系列的文艺《对话录》和亚理士多德的《诗学》和《修词学》来总结已往的文艺实践的经验，为后来文艺创作和文艺理论的发展奠定了基础。这正符合从实践到认识而认识又转过来指导实践的辩证规律。所以要理解一个民族在一定时代的美学思想，就须对当时社会情况和文艺作品有些感性认识，决不应把文艺思想和当时社会实况与文艺实践割裂开来。美学虽然号称研究美的科学，但只研究美学而不研究社会背景和文艺创作的实况，就决不可能搞通美学，那就会成为不懂文艺作品的文艺理论家或空头美学家。

美学必须结合文艺作品来研究，所以它历来是文艺批评的附庸。西方有些著名的美学家，例如贺拉斯、布瓦洛、狄德罗、莱辛、泰纳和别林斯基等人，都同时是文艺批评家。随着人类文化的进展，文艺日益成为自觉的活动，最好的文艺批评家往往就是文艺创作者本人。绘画方面的达·芬奇和杜勒，雕塑方面的罗丹，

音乐方面的瓦格纳，诗和戏剧方面的但丁和歌德，小说方面的巴尔扎克和福楼拜，都在谈话录、回忆录、书信集或专题论文里留下了珍贵的文艺见解和美学思想。其所以珍贵，是因为根据的是亲身实践经验。

此外，美学实际上是一种认识论，所以它历来是哲学或神学的附庸。西方著名的美学家，从柏拉图、亚理士多德一直到康德、黑格尔和克罗齐，都是从哲学出发的。中世纪有很长一段时期美学是附庸于神学的，代表人物是普洛丁和托马斯·亚奎那。美学在西方大学里往往设在哲学系，就是作为认识论的一部分看待的。美学的命名人鲍姆嘉通就是把美学和逻辑学看成哲学中的两个部门。近代哲学上一场重大的斗争是大陆的笛卡儿派理性主义与英国培根派经验主义之间的斗争。结果经验主义日益上升，因而产生了德国古典哲学的调和企图，特别是奠定了近代唯物主义历史发展观点的基础。没有这个重大转变，就不可能有近代美学。所以研究美学还必须研究美学史。

随着十七、八世纪欧洲的产业革命，自然科学的发展蒸蒸日上，文艺和文艺理论就日益受到自然科学，特别是生理学、心理学和人类学的影响。这就产生了英国经验主义派的美学以及继起的德、美诸国实验美学、德国费尔巴哈的以“人类学原则”为基础的美学、法国孔德和泰纳的实证主义美学和自然主义派的小说理论、德国新黑格尔派费肖尔和立普斯的移情说以及谷鲁斯内摹仿说和游戏说。接着就是变态心理学在美学领域里日益泛滥，在法国有耶勒和塞阿伊诸人的固定观念活动说，在奥国有弗洛伊德、阿德勒和荣格诸人的原始欲望的化装满足说。这些五花八门的受到自然科学影响的美学思想，看来有些支离破碎甚至离奇怪诞，但是现在仍甚嚣尘上。研究美学者对之也不能置之不顾，因为它

们各有片面的道理，披沙或可拣金。

西方自从进入帝国主义时期，经济、政治、和学术思想都日益进入危机。随着生产方式的改变，工人运动的蓬勃发展和受压迫民族的日益觉醒，马克思主义就应时而出，日益显示出它的强大威力。它不仅带来一次接着一次的社会主义革命，而且也使文化思想(包括文艺和美学)起了翻天覆地的变化。主要见于以下几点：

一、辩证唯物主义和历史唯物主义成了一切学术思想的指导原则。文艺和文艺理论(即美学)已经科学地证明为一种由经济基础决定，反过来又对经济基础和上层建筑起反作用的意识形态，而且随着历史发展在不断地向前发展。从此美学就由哲学、神学、文艺批评和自然科学的附庸一跃而为一门独立的社会科学，因此它的重要性也空前地提高了。

二、马克思主义对美学带来了一个最根本的转变，就是从单纯的认识观点转变到实践观点。已往的美学都大半从认识论出发，只满足于解释一些美学现象。马克思主义美学却首先从实践观点出发，证明了文艺活动是一种生产劳动，和物质生产劳动显出基本一致性。在这种生产劳动中，人发挥人所特有的“本质力量”来改造自然；而人在改造自然之中也就在改造和提高他自己。人与自然互相改造，互相提高，就推动着历史向前进展。

三、由于单从认识观点出发，已往的美学不是片面唯心就是片面唯物，彼此在这个分歧上争论不休，莫衷一是。马克思在《经济学—哲学手稿》里强调对立面的辩证统一，把片面唯心和片面唯物叫做“抽象唯心”和“抽象唯物”加以否定，证明了心与物都不可偏废。他的著名的共产主义的定义是“彻底的人道主义加上彻底的自然主义”，这个基本原则实质上就是主体(人)

与对象(物)、也就是心与物互相推进，不可偏废。这是美学上的一个重大发展，使许多问题都可迎刃而解。姑举美与美感的关系这个久经争论的问题来说明。马克思在第三手稿里举了各种感官为例来说明美与美感的关系，例如关于音乐的美，马克思说：

……正如只有音乐才能唤醒能欣赏音乐的感官，对于不懂音乐的耳朵，最美的音乐也没有意义，就不是它的对象。因为我的对象只能是我的某一种本质力量的证实。

这就是说，音乐的美既要有客观存在的音乐，也要有能欣赏音乐的耳朵。我能欣赏音乐的美，这就证实我有一种能欣赏音乐的本质力量。试想一想，照这样看，美是一种单纯的客观存在吗？美能离开美感而独立吗？想通了这个问题，过去的许多争论就显得很可笑了。

四、已往的近代美学用的大半是形而上学的机械论的看法，把有生命的人割裂为若干独立部分。这是牛顿对付力学的方法，也是康德对付美学的方法。康德把人的功能分析成知、情、意三个部分，然后追究审美活动属于哪一部分。他否定了美与意志、目的和快感的关系，把美只归到“知”中的对形式的感性欣赏。他发现到这种看法与事实不尽吻合，于是又在“崇高”、“依存美”等问题上得出了自相矛盾的结论。他对近代美学的影响很大，特别是他的形式主义、“为艺术而艺术”以及克罗齐的“艺术等于直觉”说，都是由康德的“美的分析”那一片面发展出来的。十九世纪后期生物学带来了与机械观相对立的有机观。在有机观指导之下看出文艺须“向整体人说话”的，首先是歌德。接着马克思恩在有机观的基础上发展出辩证唯物主义，在美学上也特别强

调人的整体性。只要细读《经济学—哲学手稿》的第三稿，和《资本论》第一卷论“劳动”部分，乃至恩格斯的《从猿到人》，就可以看出马克思主义不但强调人与自然（我与物）的统一，而且也强调人本身全部身心两方面各种“本质力量”的统一，在“整体人”的概念上比歌德又前进了一大步。如果从这种人与自然以及人本身各种功能辩证的统一观点，来检查一下已往各派美学思想，就可以看出马克思主义对美学将会引起多么宏伟而深远的一场革命。

从以上的简单说明，可以看出两点：

一、“美学研究什么？”和“美是什么？”的问题，不可能有公式化或概念化的一成不变的结论。各时代和各流派各有不同的出发点和不同的结论。

二、处在历史发展的现阶段，研究美学，首先就要研究马克思主义。这并不是说马克思主义已对美学作出了最后的结论。这种看法本身就是违背辩证发展观点的。历史在前进，美学也就必然跟着历史不断地前进。

黑格尔的《美学》译后记

黑格尔的《美学》原是作者在十九世纪二十到三十年代在海德堡大学和柏林大学授课的讲义。他死后由他的门徒霍托根据他亲笔写的提纲和几个听课者的笔记编辑成书，于1835年出版。本译文根据1955年柏林出版的由巴森格重编的新版本。

本译文第一卷早已在1959年由人民文学出版社印行。后来译者忙于其它工作，接着在“四人帮”对知识分子实行法西斯专政时期，又搁了十年左右，直到1970年冬才动手续译。译完后把全书（包括已出版的第一卷）从头到尾校改了一遍。除德文版以外，译者参校了英译本（鲍申葵译的全书绪论部分，奥斯玛斯通译全书）、俄译本（斯托尔卜纳译第一第二两卷，巴波夫补译完全书）和法译本（姜克勒维希译）。原书分三卷，柏林新版合订成一厚册。本译文依英俄法三种译本分四卷，把原来第三卷分为上下两卷。

黑格尔的《美学》是难读的，主要原因在于这部著作是从作者的客观唯心主义哲学体系及其辩证法出发的。这套体系极端抽象和艰晦，而且有很多矛盾和漏洞。抽象艰晦的思想体系就必然表达于抽象艰晦的语言，黑格尔所用的并不是一般德国人所习用的语言。此外，原书既根据提纲和笔记编成，未经作者亲自校

改，遗漏、重复和错误就在所难免。英俄法三种译文不但和原文都有些出入，而且在原文艰晦的地方，三种译文彼此悬殊也很大。所以看不懂原文时求救于这些译本，也不一定就能解决问题。译起来既有困难，读起来就不会很容易。

但是难懂并不等于不可懂。如果对黑格尔的哲学体系有一个大致正确的认识，多动点脑筋，《美学》这部著作还是可以读懂的。反过来说，对《美学》的钻研也有助于理解黑格尔的哲学体系，因为《美学》是用艺术发展的具体事例来阐明客观唯心主义及其辩证法的，比起黑格尔的《精神现象学》、《逻辑学》之类著作就较具体易懂。黑格尔在谈具体问题时也能写出简明流畅的文章，《美学》里有不少的章节可以证明这一点。恩格斯在1891年11月写信给康·斯米特说：“为消遣计，我劝你读一读黑格尔的《美学》，如果你对这部书进行一点深入的研究，你就会感到惊讶。”细读《美学》，就可以体会到恩格斯的这句经验之谈，发现这部著作里足供消遣的东西不少，启发深思的东西更多。

对于深入学习马克思主义理论的人，《美学》这部书是值得细读的。在马克思主义以前，西方美学和文艺理论的书虽汗牛充栋，真正有科学价值而影响深广的也只有两部书，一部是古希腊的亚理斯多德的《诗学》，另一部就是十九世纪初期的黑格尔的《美学》。在哲学方面黑格尔总结了他以前二千多年的西方思想发展，在美学和文艺理论方面也是如此。马克思、恩格斯早期都属于青年黑格尔派，他们所创立的辩证唯物主义和历史唯物主义是在工人运动蓬勃发展的新形势之下批判继承黑格尔和他的门徒费尔巴哈等人的结果。这一点恩格斯在《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》里说得最清楚。马克思、恩格斯在《德意志意识

形态》、《神圣家族》、《反杜林论》、《费尔巴哈论纲》以及《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》里，对黑格尔哲学体系进行了系统的彻底的批判。关于黑格尔哲学体系应该批判的是什麼，这个问题可以说已经基本解决了。至于美学这个领域，马克思、恩格斯早期都极为关心，进行过一些工作，发表过一些卓越的见解。但是由于他们后来转到更重要更迫切的经济学研究和工人运动，虽没有完全抛弃美学和文艺理论，却没有来得及就黑格尔《美学》这部著作进行过系统的批判，或是把他们自己关于美学和文艺理论的一些极其重要的教导加以汇总和总结。后来普列汉诺夫、李夫希茨、卢卡契、多列斯和柯赫等人虽作过一些粗浅的尝试，其中不免有些修正主义色彩。^①所以对黑格尔《美学》的批判以及对马克思主义美学和文艺观点与黑格尔《美学》渊源关系的清理工作仍有待于今后的马克思主义者。希望这部《美学》的中译本可以提供一些必要的资料。

译者在本书第一卷译文出版后，即着手编写《西方美学史》，其中第十五章专门介绍了黑格尔的美学基本观点，也试图进行一些粗浅的不完全正确的批判。这些年来一直在思考这方面的问题，日益认识到这项批判工作的迫切必要性和艰巨性。但自量思想水平和暮年精力，都不能把这项工作做好。在这篇译后记中，为一般读者方便起见，只能提供一些掌握黑格尔美学概要的线索。

① 普列汉诺夫对《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》作过注释。李夫希茨编过《马克思恩格斯论艺术与文学》，有中译本。多列斯编选过法文本《马克思恩格斯论文艺》，附有长篇序文。卢卡契写过长文评介黑格尔的《美学》，作为民主德国出的一卷本《美学》全书的序论。柯赫著有《马克思主义美学史》，五十年代柏林出版。

一 客观唯心主义的“绝对” 和历史辩证发展的矛盾

《美学》和黑格尔的其它著作一样，最突出的一点是历史发展观点，这也是马克思、恩格斯首先给以高度评价的一点。《反杜林论》里有一段评语说：

黑格尔第一次——这是他的巨大功绩——把整个自然的、历史的和精神的世界描写为一个过程，即把它描写为处在不断的运动、变化、转变和发展中，并企图揭示这种运动和发展的内在联系。

较晚的更为人所熟知的论断是在《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》里：

……精神哲学又分成各个历史部门来研究，如历史哲学、法哲学、宗教哲学、哲学史、美学等等，——在所有这些不同的历史领域中，黑格尔都力求找出并指出贯穿这些领域的发展线索；同时，因为他不仅是一个富于创造性的天才，而且是一个学识渊博的人物，所以他在每一个领域中都起了划时代的作用。

这里所说的“运动和发展的内在联系”和“贯串这些领域的发展线索”就是辩证法的线索。黑格尔辩证法的出发点是任何事物都含有本身的对立面或内在矛盾，就是这种内在矛盾在推动事物的

发展。这个出发点是马克思、恩格斯所肯定的黑格尔辩证法的“合理内核”。用黑格尔的逻辑术语来说，事物本身和它所含的对立面是“正”与“反”的关系。由于正和反各有片面性，有片面性就不真实。正本身含着反，要为反所否定，反也有片面性，不能静止于反，又要为正所否定。否定不等于消灭，只是消除两对立面的片面性，使正与反统一于较高级的肯定，这种“否定的否定”就是“合”，又叫做“对立面的统一”，这比原来各有片面性的正与反就较为真实，就有了发展。但是发展还不静止于此，这低一级的合又变为高一级的正，又有它的内在矛盾或对立面，又要经过否定和否定的否定，上升到更高一层的统一，这种由低级到高级的发展过程是理应不断地进行下去的。

这种辩证法主要有四个优点。第一，它否定了形而上学的静止观点和永恒不变观点，肯定了事物的不断发展。其次，它肯定了发展的推动力是事物本身的内在矛盾，亦即内因，明确地提出了有矛盾就有斗争，有斗争才有发展。第三，它肯定了“凡是现实的都是合理的，凡是合理的都是现实的”，这就是说，一切事物的产生、发展和消灭都有必然性和合理性，因为都是符合辩证规律的。这也就是肯定了凡是合理的就必然变成现实，不合理的现实也必然终归灭亡。第四，它肯定了世界历史发展不断地由低级向高级上升，永远是在向上前进的。这种乐观的看法实际上是达尔文的生物进化论以前的社会进化论。

不过黑格尔在哲学思想上是个承先启后的人物，他虽然有进步的甚至革命的一面，旧时代的保守思想在他身上毕竟留下很深的烙印。这两对立面在他思想上经常在互相矛盾而没有得到真正的解决。单就他的辩证法来说，就有很多这样没有解决的矛盾。第一，他虽承认矛盾冲突斗争是历史发展的推动力，却特别强调妥

协调和在解决矛盾中的作用。他从来不承认两对立面斗争中有甲消灭乙或乙消灭甲的可能，而是认为甲和乙各有所长也各有所短，截长补短才有上升的发展。他所谓“否定的否定”实际上是对各有片面性的两对立面各打五十大板。各有所“弃”，各有所“扬”，然后才能达到较高一级的统一或较高一级的真理。他明确地说过矛盾的解决就是调和，他在悲剧论里曾不厌其烦地企图说明这个道理。所以他的辩证法是以“一分为二”（事物本身包含否定自己的对立面）开始，以“合二而一”（两对立面由互相否定而达到妥协性的统一）告终的。其次，他既肯定事物不断发展，却又承认有所谓“永恒正义”和“普遍人性”。第三，他既强调一切现实事物的必然性和合理性，却在这个借口之下歌颂当时普鲁士君主专制。这一切矛盾都是由黑格尔的市民阶级地位和政治态度决定的。他热情地赞扬过法国资产阶级革命，实际上他的思想从这次革命受到了很大的启发。但是到了雅各宾专政时期他就忍受不住了，表现出绝望和彷徨。这个事实就足以说明他的市民阶级的摇摆性和不彻底性。象马克思和恩格斯关于歌德所说的一样，黑格尔还没有摆脱当时德国“庸俗市民”的习气。

黑格尔辩证法的最大矛盾还在于他在肯定事物不断向前发展这个基本原则发生了摇摆。这个基本原则本是黑格尔辩证法的基本合理内核。恩格斯在《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》里曾这样肯定了它：

这种辩证哲学推翻了一切关于最终的绝对真理和与之相应的人类绝对状态的想法。在它面前，不存在任何最终的、绝对的、神圣的东西；它指出所有一切事物的暂时性，在它面前，除了发生和消灭、无止境地由低级上升到高级的不断

的过程，什么都不存在。它本身也不过是这一过程在思维着的头脑中的反映而已。

这是不断发展这个大前提所应得出的结论，这也是马克思主义所得出的结论。但是黑格尔本人并没有得出这样的结论，在他的著作中（包括《美学》在内）到处讲的正是所谓“绝对真理”或“最终的绝对的神圣的东西”。他一方面肯定事物的不断发展，另一方面又认为这种发展达到“绝对”便算达到止境，因为“绝对”就不再有和它相对的对立面，就不能再有辩证发展了。在他的思想体系里，人类精神的发展终止于哲学所认识到的涵盖一切的“绝对”，也就是终止于他本人的哲学体系；在绝对精神表现于艺术的发展终止于浪漫型艺术，也就是终止于十九世纪西方资产阶级中所流行的那种艺术；在绝对精神表现于社会政治的发展终止于启蒙运动所吹嘘的“理性王国”，也就是终止于德国威廉二世的“开明专制”。一句话，世界历史各个领域的发展都在黑格尔时代的德国就已达到了顶峰和终点。

黑格尔何以得出这样荒谬的结论呢？这是理解乃至批判黑格尔哲学体系的关键要害所在。一语道破这个关键要害所在的还是恩格斯，他的话是这样说的：

原因很简单，因为他不得不去建立一个体系，而按照传统的要求，哲学体系是一定要以某种绝对真理来完成的。

这就是说，黑格尔哲学体系要求一种涵盖一切的“绝对”作为认识的最高峰和终止点，也就是作为历史发展的终止点，就是这个“绝对”或终止点扼杀了黑格尔辩证法本来应有的革命因素，这就是

黑格尔哲学体系与辩证法之间不可调和的矛盾。

所谓黑格尔哲学体系就是黑格尔所特有的一种客观唯心主义体系。哲学基本问题是思维与存在的关系，亦即精神与物质或思维主体与客观世界的关系。问题在于：这两个对立面究竟哪个是第一性，哪个是第二性的？是思维产生存在还是存在产生思维呢？对这个基本问题过去有各种不同的答案，就形成了各种不同的哲学派别。最主要的派别实际上就是唯心主义和唯物主义两家，前者认为“心”或“精神”是第一性的，而后者则认为“物”，“存在”或客观世界是第一性的。唯心主义又分为主观唯心主义和客观唯心主义两派，前者认为主体认识造成了客观世界，后者认为客观存在的“理”或规律具体化为客观世界。黑格尔属于客观唯心主义而同时又是集过去各种唯心主义之大成的。他的出发点是“精神”或“心灵”，不过他所谓“精神”或“心灵”并不是某个人或人类中某一部分人的头脑的作用或活动，而是超然于“有限的”具有肉体的人类之外、弥漫宇宙、涵盖一切的客观存在的“理”或“理念”（Idee^①）。客观物质世界就是由这“理”外化或具体化出来的。“理”是一般，具体事物是特殊。黑格尔的这种客观唯心主义还是按他的辩证法演化出来的。他认为抽象的普遍的“理”本身中就含有它的对立面即具体的个别事物。这具体个别事物就是“理”所外化的另一体。“理”在未外化为具体事物时，只有抽象的普遍性；事物在未受到“理”灌注生气时，也只有抽象的个别特殊性，都还不算真实，须互相否定，互相成全，才形成算得真实的统一体。每一事有每一事的理，顺辩证发展的上升次第，理与事各有高低等级，到了最高级，便是涵盖一

① 这个词本义是“印象”或“观念”，引申为柏拉图的“理式”和黑格尔的“理念”，客观唯心主义实际是唯理主义。

切理与事的“绝对”。未外化为具体事物的抽象的理叫做“概念”。在外化中具体个别事物否定了“概念”的抽象普遍性，事物同时也受到概念的否定，二者统一，成为具体的“理念”，理才成为真实的理，事物也才成为真实的事物。“绝对”或最高理念便是万物万理的统一，又叫做“太一”。黑格尔替理念下的定义是：“理念不是别的，就是概念，概念所代表的实在，以及这二者的统一”，就是这个意思。从此可见，黑格尔的客观唯心主义实即唯理主义，其要义是理与事的统一，一般与特殊的统一，亦即思维与存在的统一以及哲学与历史的统一。它否定了康德的不可知论，肯定了一切事物的必然性和合理性以及人类认识的不断发展。

不过这只是问题的一个方面，问题的关键还在于思维决定存在还是思维反映存在。黑格尔不从具体客观现实出发，而从一整套逻辑概念出发，企图从逻辑概念推演出客观世界，实际上是“首足倒置”，显然是与马克思主义的反映论相对立的。马克思在《神圣家族》里用一个简明例子一针见血地驳斥了黑格尔的理念产生客观世界的谬论，他说：“要从现实的果实得出‘果实’这个抽象的观念是很容易的，而要从‘果实’这个抽象的观念得出各种现实的果实就很困难了。”所以上文引过的恩格斯肯定黑格尔的辩证哲学的那句话：“它本身也不过是这一过程（指客观历史发展过程——译者注）在思维着的头脑中的反映而已。”这虽是从黑格尔的辩证发展大前提出发本应得出的结论，而实际上黑格尔却得出了相反的结论。从他的辩证发展大前提得出应得的结论的是马克思主义创始人。

由于这种“首足倒置”，黑格尔既未解决思维与存在关系的问题，也没有真正摆脱康德的不可知论。思维与存在的关系既然

“首足倒置”了，而思维所能得到的概念由低级到高级的上升又终止于“绝对”或最高理念。这就对历史发展和人类认识都划了止境。止境以内是“此岸”，一切都仿佛可知，止境以外便是“彼岸”，一切便不可知了。有人说，黑格尔的辩证法只能应用于过去，不能应用于未来，也就是指他把未来划到不可知的“彼岸”。从此可见，黑格尔哲学体系的致命伤就是“绝对”这个概念。这个“绝对”就是他的本来带有革命性的辩证发展观点扼杀了，教人安于现存秩序，对未来极端悲观。辩证发展是无限的，不能说到了时间上某一阶段就达到“绝对”的高峰或终止点。“绝对”与“相对”是统一的，不能离开“相对”而有所谓“绝对”。世界历史不断向前发展，人类认识也就不断提高和深入。这个道理恩格斯在《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》里反复阐明过，毛泽东在《实践论》里也作过精辟的发挥：

马克思主义者承认，在绝对的总的宇宙发展过程中，各个具体过程的发展都是相对的，因而在绝对真理的长河中，人们对于在各个一定发展阶段上的具体过程的认识只具有相对的真理性。无数相对的真理性之总和，就是绝对真理。……客观现实世界的变化运动永远没有完结，人们在实践中对于真理的认识也就永远没有完结。

从此可知，马克思主义的认识论否定了在某一发展阶段中人类认识就已达到了黑格尔所说的“绝对”，它也否定了客观世界有什么不可知的“彼岸”，随着历史的发展，人类通过实践会不断地把未知的变成可知的。有了这种认识，黑格尔的不断向上发展的辩证法的“合理内核”便可发挥效用了。

二 《美学》的结构，美的定义：“理念的感性显现”，理性内容提到第一位

以上我们费了一些篇幅说明黑格尔辩证法的合理内核与他的客观唯心主义哲学体系的基本矛盾，因为这是理解和批判黑格尔的《美学》都必须抓住的纲，因为《美学》是他的辩证法和客观唯心主义哲学体系的具体运用。

《美学》是从概念或基本原则出发，来推演出艺术发展具体情况的。第一卷讲的便是艺术美的基本原理。第二卷从艺术类型观点追溯象征型、古典型和浪漫型三种艺术的特征及其历史发展。第三卷从三种类型中代表艺术门类出发，讨论建筑、雕刻、绘画、音乐和诗(包括戏剧)这些门类艺术的特征及其历史发展。原第三卷的论诗部分在本编中划入第四卷。论诗部分特别重要，因为黑格尔认为诗是一切艺术的共同因素，一切艺术里都必有诗，一切艺术发展阶段都必出现诗；诗也是黑格尔本人研究较深的一门艺术，所以论诗部分是《美学》这部著作的精华所在，与第一卷有同等重要性。黑格尔所理解的诗其实就是文学或“语言的艺术”。

黑格尔的全部美学思想都是从艺术用感性形式表现理性内容这一基本原则推演出来的。艺术的特征是美，所以他替美下的定义也就是艺术的定义，原文如下：

真，就它是真来说，也存在着。当真在它的这种外在存在中直接呈现于意识，而且它的概念直接和它的外在现象处于统一体时，理念就不仅是真的，而且是美的了。美因此可

以下这样的定义：美就是理念的感性显现。

这里“理念”就是“意蕴”，也就是内容；“感性显现”是不假抽象思考而直接呈现于感官的具体形象，也就是形式。这两方面的统一，就成了美的艺术。美必同时是真，但艺术的真与哲学的真不同；哲学的真是凭哲学思维从个别具体事例中推演出普遍原理而得来的；艺术的真却是直接凭感官从具体形象感知的。这种分别主要来自抽象思维与形象思维的分别，抽象思维属于理性认识，形象思维属于感性认识。黑格尔没有看到感性认识与理性认识的密切联系，把二者划分得过死。仿佛艺术就绝对排除抽象思考，这是近代西方一般唯心主义美学家的通病，这一点下文谈哲学取代艺术时还要谈到。

艺术的首要因素是理性内容，这是黑格尔一贯坚持的。问题在于这种理性内容如何产生，又如何出现于艺术。黑格尔把这种理性内容追溯到他所说的“世界情况”。在他看，一般世界情况就是“艺术中有生命的个别人物所借以出现的一般背景”，是“把心灵现实的一切现象都联系在一起的”，即“教育，科学，宗教乃至财政，司法，家庭生活以及一切其它类似现象的情况”的总和，总之，一般世界情况就是某特定时代的社会文化背景。一个时代的社会文化背景就形成当时流行的精神方面的“普遍力量”，黑格尔把它称作“神”，也就是一个时代中大多数人所共有的宗教、道德、政治等方面的准则或人生理想。他认为世界情况须结合具体情境，具体化为人物性格，体现于动作，揭开矛盾，导致冲突和解决。普遍力量在人物性格上所形成的主观情绪或人生态度叫做“情致”。“情致”就是“存在于人的自我中而渗透到全部心情的那种理性内容”。这种内容为数不多，就是“恋

爱，名誉，光荣，英雄气质，友谊，亲子爱之类的成败所引起的哀乐”。例如莎士比亚的《哈姆雷特》悲剧所表现的“一般世界情况”是文艺复兴时代社会文化背景，“情境”是这位王子的母亲和他叔父通奸，杀害了他父亲，“情致”是王子在企图报仇中在当时流行的人生观和伦理观所形成的那种错综复杂的心情。在具体情境中，不同的人物性格可以代表不同的理想，例如这人代表政权王法，那人代表家庭骨肉恩爱，就会发生矛盾冲突，推动情节的发展。

三 在改造自然中实现自我，环境的“人化” 和人的“对象化”；实践观点的萌芽

马克思和恩格斯说过，“黑格尔常常在思辩的叙述中作出把握事物本身的、真实的叙述”，这就是说，他根据客观唯心主义逻辑推演出来的论断往往符合客观事实。他对于文艺反映一定时代社会文化背景的看法就是一个例子。从理念推演出客观世界，这当然是“首足倒置”，但其中也还含有一方面的真理。列宁在《哲学笔记》里曾肯定了这一点：“观念的东西转化为实在的东西，这个思想是深刻的，对于历史是很重要的，并且就是从个人生活中也可看到，这里有许多真理。”列宁在这里是从“意识反过来影响存在”或“精神转化为物质”这个马克思主义的观点来看问题的。这个问题涉及黑格尔的主体与客观世界统一的想法，也涉及他对实践与文艺关系的看法，值得特别注意。他在叙述人作为主体与客观世界的关系时说：

有生命的个体一方面固然离开身外实在界而独立，另一

方面却把外在世界变成他自己而存在的：他达到这个目的，一部分是通过认识，即通过视觉等等，一部分是通过实践，使外在事物服从自己，利用它们，吸收它们来营养自己，因此在他的“另一体”里再现自己。只有在人把他的心灵的定性纳入自然事物里，把他的意志贯彻到外在世界里的時候，自然事物才达到一种较大的单整性。因此，人把他的环境人化了，使那环境可以使他得到满足，对他不能保持任何独立自在的力量。

人还通过实践的活动，来达到为自己，因为人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己，而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的，在外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。

这里几段引文代表黑格尔的主客体统一的中心思想，他是从认识与实践的密切关系来考虑这个问题的。人在认识和实践中和外在世界打成一片，按自己的意志和性格来改变外在事物，使它们变成为自己服务的，这样就使环境人化了，在客观世界上打下人的烙印了。同时人就在这实践过程中认识自己，再现自己，肯定自己。值得注意的是在马克思主义以前，黑格尔已把实践的观点提到重要的地位，马克思在《关于费尔巴哈的提纲》里曾指责费尔巴哈派唯物主义对事物“不从主体方面和实践方面去理解，却让唯心主义抽象地发展了能动的（即实践的、主体的）方面”。这里所说的唯心主义当然也包括黑格尔。他确实开始认识到主体方面实践的重要性，隐约见到马克思所说的“环境的改变和人的活动

的一致”。他的美学思想确有实践观点的萌芽，他举过一个浅显的例子，说明艺术如何使人在外在事物中进行自我创造：

例如一个男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的圆图，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果。这种需要贯串在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的在外在事物中进行自我创造。

所谓“自我创造”就是“自我肯定”或“自我实现”。马克思在《为〈神圣家族〉写的准备论文》里把这种自我创造和劳动联系起来说：

黑格尔把人的自我产生看作一种过程……这就是说，他看出了劳动的本质，他把对象性的（客观的）人，真正现实的人，看作他自己劳动的产品。

这就是说，他看出劳动的本质在于人在改变自然中产生自己，实现自己。这种思想黑格尔在谈“英雄时代”最适合理想艺术时说得更清楚：

英雄们都亲手宰牲畜，亲手来烧烤，亲自训练自己所骑的马，他们所用的器具也或多或少是亲手制造出来的，犁，防御武器，盔甲，盾，刀，矛都是他们自己的作品，或是他们都熟悉这些器具的制造方法。在这种情况下，人见到他所利用的……一切东西，就感觉到它们都是他自己创造的，因而感觉到所要应付的这些事物就是他自己的事物，而不是在他主宰范围之外的异化了的事物。……

总之，到处都可见新发明所产生的最初欢乐，占领事物的新鲜感觉和欣赏事物的胜利感觉，……在一切上面人都可以看出他的筋力，他的双手的灵巧，他的心灵的智慧或英勇的结果。……

不过这种重视劳动的思想在《美学》中只偶露萌芽，黑格尔的基本思想还是把人的自我实现看成是“理念”的自生发展或“外化”，所以马克思在上引论文里指出了这个局限性说：“黑格尔只知道而且只承认劳动的一种方式，即抽象的心灵的劳动。”^①

四 《美学》作为艺术史大纲： 三大历史阶段和三种艺术类型

《美学》不仅是一部美学理论著作，也是一部艺术史大纲。黑格尔把人类文化发展史看作人类精神逐渐征服自然的历史。在原始时代，人类处在蒙昧状态，精神还未醒觉，与自然一样只是“自在”的。文化开始发展以后，人才逐渐有自意识，感觉自己与自然的分别和对立，要凭自己的认识和意志去影响自然，改变自然，这时人才成为不仅是“自在”的，而且是“自为”亦即“自觉”的。精神达到自觉，不但外在事物成为人类认识和实践的对象，而且人本身也由认识的主体变为认识的对象，亦即变为客观存在的一部分。随着文化的发展，人类精神在自觉方面也在发展，主要在于驾驭自然的能力日渐提高。理想的境界是精神能得心应手地运用自然，使精神与自然（亦即主体与客体）融合成为和

^① 关于这一节，请参看拙著《西方美学史》“结束语”部分为新版补写的《形象思维：从认识和实践的观点来看》一文。

谐的统一体。艺术处在精神发展中的初级阶段，与艺术对立的是宗教，宗教处在中间阶段，这两对立面的统一便构成最高阶段的哲学。艺术既然是“理念的感性显现”，也就是精神与自然统一的一个事例，因为理念或理性内容来自精神方面，而感性形式来自感官所接触的自然方面。这两方面的关系可以处理得恰到好处，达到理想，也可以有所偏重，时而偏重感性自然即形式方面，时而偏重主体精神即内容方面。黑格尔就根据这些差异把艺术发展分为三种类型，亦即三个阶段。

最初的阶段是象征型艺术。在这个阶段，人类刚摆脱蒙昧状态，精神还没有完全达到自觉，对于理性内容还只有一种朦胧的认识，因而找不到适合的感性形式去表达它，只能采用符号来象征朦胧认识到的精神内容。例如印度婆罗门教的“梵”只是一种没有任何定性的浑然太一，由它本身推演不出任何具体形象来，于是就凭偶然的联系，把牛猴之类动物当作“梵”来崇拜。内容既不明确，就很难说形式对内容是否适合。典型的象征艺术是印度、埃及、波斯等东方民族的建筑，如神庙、金字塔之类。这种艺术一般是用形式离奇而体积庞大的东西来象征一个民族的抽象理想，所产生的印象往往不是内容与形式和谐的美，而是巨大物质压迫心灵的那种“崇高风格”。总之，象征型艺术在理性内容方面是不明确的，在感性形象方面是不适合的，而二者的结合所用的象征方式是牵强的，所以不符合艺术的理想。这种缺陷终于导致象征型艺术的解体，过渡到较高类型的古典型艺术。^①

古典型艺术的特征就在理性内容和感性形象达到了完满的和

① 象征(Symbolismus)即我国诗论中“比”的一种用法，是文艺用形象思维的一种起点，所以第二卷论象征型艺术部分是研究形象思维的一种重要资料。象征型艺术与原始神话分不开，和近代象征主义流派有关联而实质不同。

谐一致，内容中没有什么没有表现出来，而形象中也没有什么不是表现内容的。其原因在于人类已达到完全的自觉，对自己和对客观世界都有了明确的认识。最典型的古典型艺术是希腊雕刻，在希腊雕刻里，神总是作为人而表现出来的。人首先从他本身上认识到神或绝对，人体既是精神的住所，所以也是精神的最适合的感性显现形式。雕刻只表现静态而不表现动作，它所表现的精神一般是静穆和悦的。黑格尔把这种古典型艺术尊为理想的艺术。但是精神是无限的，自由的，而古典型艺术用来表现精神的人体形式毕竟是有限的，不自由的。这种矛盾终于导致古典型艺术的解体 and 浪漫型艺术的产生。

黑格尔所理解的浪漫型艺术就是从中世纪开始的在基督教统治之下的西方资产阶级的艺术，不限于十八、九世纪之交的浪漫运动。在浪漫型艺术里，精神回到它本身，有自意识的人回到他的“自我”，沉没到自己的内心生活中去，因而和外在于客观世界对立起来，采取了藐视现实的态度，凭创作主体个人的意志和愿望对客观世界的感性形象任意摆弄，这样就失去了艺术内容与形式两方面应有的和谐一致，同时，由于出发点是自我中心和个人主义，浪漫型艺术中的人物性格就不再象古典型人物性格那样体现伦理、宗教和政治的普遍理想，而只体现主体个人的意志情感和愿望。近代人的灵魂是一种分裂的灵魂。近代艺术中的冲突也主要是人物性格本身分裂的冲突，情感的激动和怅惘，不再有古典型艺术的那种静穆和悦气象。古典型艺术经常避免的罪恶、痛苦、丑陋之类消极现象在浪漫型艺术里却占了很大的地位。

这种精神本身的分裂以及它与客观世界的分裂，依黑格尔看来，不仅要导致浪漫型艺术的解体，而且要导致艺术本身的解体。从此人类就不能满足于从感性形象去认识理念，精神就要进一步

脱离物质，专注于精神本身，以哲学的方式去认识理念了。黑格尔虽不曾明说艺术终将灭亡，但他对于艺术的未来是极其悲观的，他的话是这样说的：

我们尽管可以希望艺术还会蒸蒸日上，日趋于完善，但是艺术的形式已不复是心灵的最高需要了。我们尽管觉得希腊神像还很优美，天父、基督和马利亚在艺术里也表现得很庄严完美，但是这都是徒然的，我们不再屈膝膜拜了。

这种声调毕竟是替艺术唱挽歌的声调！

五 哲学取代艺术说，唯心 史观与唯物史观的对立

黑格尔何以把艺术导致死胡同里呢？这是由于他始终只能从资产阶级的唯心史观看问题，他处在西方资产阶级上升时代，当时资本主义的祸害已开始暴露，在生产关系方面劳资对立日益尖锐化；在生产方式方面日益精密的分工制阻止了个人的全面发展，年复一年地拘守某一零件的机械操作，尝不到创造事物和改变世界的乐趣；在社会关系方面，人，从自私自利的个人主义出发，尔虞我诈，闹得个人与社会完全脱节。这些情况都不利于文艺的发展。关于这一点黑格尔是认识得很清楚的，他对于近代“工业文化”作过如下的描绘：

需要与工作（即劳动——译者注）以及兴趣与满足之间的
宽广关系已完全发展了，每个人都失去他的独立自足性而对

其他人物发生无数的依存关系，他自己所需要的东西或是完全不是他自己工作的产品，或是只有极小一部分是他自己工作的产品。还不仅如此，他的每种活动并不是活的，不是各人有各人的方式，而是日渐采取按照一般常规的机械方式。在这种工业文化里，人与人互相利用，互相排挤，这就一方面产生最酷毒状态的贫穷，一方面产生一些富人。

从工业文化中的严格分工，利己的个人主义以及贫富悬殊这些弊病见出资产阶级文艺势必趋于解体，黑格尔大体上是正确的。马克思和恩格斯后来也着重地指出过资本主义社会情况不利于文艺的发展，把这一点看作资本主义必须推翻而代以共产主义的理由，并且展望到在共产主义社会中文艺将达到空前的繁荣。黑格尔却从资产阶级文艺的解体就断定文艺本身也就必然解体。这种论断是不能成立的。首先这种论断就否定了黑格尔本人的辩证发展由低级逐渐上升到高级的观点。象征型艺术和古典型艺术不是也都有过解体阶段而过渡到较高级的新型艺术吗？何以浪漫型的资产阶级艺术解体之后就不能过渡到更高级的新型艺术呢？黑格尔的答案是艺术从此就要让位于更高级的精神活动即哲学。他显然忘记了他所奉为理想的希腊古典艺术是和同样繁荣的希腊古典哲学并存过的。他想象不到资产阶级文艺解体之后还会有更高级的社会主义文艺，和他看不到资本主义社会解体之后还会有更高级的新型社会，理由是一致的，都要推原到他的唯心史观。这种唯心史观是和马克思主义的唯物史观直接对立的。依马克思主义的唯物史观，推动历史向前发展的首先是经济基础或生产关系的总和，其次是法律的政治的上层建筑，第三是艺术、宗教、哲学、伦理教条和政法观点之类意识形态，是适应经济基础与上层建

筑的，虽然也对经济基础起重要的反作用，毕竟是第二性的。几千年来，世界历史发展都证实了这种辩证唯物史观的正确性。黑格尔的唯心史观则与此相反，推动历史发展的不是生产实践和经济基础而是精神基础，历史发展就是抽象概念或人类理想“外化”或“具体化”为客观世界的过程，而这过程终止于绝对理念，如上文已经解说过的。艺术发展之有止境，正因为黑格尔眼中的人类精神的发展有止境。艺术发展在人类精神发展中只处在初级阶段而且是局限于初级阶段的。整部世界文艺史已彻底推翻了这种荒谬的悲观论调。

毛泽东曾经指出：“在阶级社会中，每一个人都一定的阶级地位中生活，各种思想无不打上阶级的烙印。”黑格尔的思想体系的阶级烙印是很明显的。他始终是站在德国具体社会情况下的资产阶级立场来歪曲历史发展的。他继承启蒙运动所鼓吹的理性和自由的余绪，幻想资产阶级的理性和自由这层外衣所掩盖的个人主义在任何时代都是最高准则。他眼看当时资产阶级现实生活并没有所谓理性和自由，而只有个人主义所产生的种种丑恶现象，于是又幻想过去希腊时代曾经有过这种理性的自由。他所景仰的德国诗人席勒曾经把古希腊作为他逃避现实的避风港。他本人也是如此，不但把希腊古典文艺悬为理想，而且认为荷马所写的“英雄时代”（亦即奴隶制开始的时期）的英雄人物性格都以他所说的“独立自足”（亦即自由）为特征。“英雄时代”的好处据说就在社会理想还没有僵化为束缚个人自由的呆板的政法制度和道德信条，个人还可以凭自己的认识和意志去行事，能替自己的行为负责。黑格尔的英雄人物当然只限于奴隶主。即使奴隶主也还要依靠剥削奴隶的劳动。个人“独立自足”这种反社会的口号，在任何社会里都是反动的，而且也不可能成为事实的。

六 自然美和艺术美的区别

接着还要约略提一下艺术美与自然美是否对立的老问题。黑格尔把他的《美学》看作“艺术哲学”，艺术以外的美当然不在他的讨论范围之内。他并没有完全抹煞自然美。《美学》第一卷第一章就专门分析自然美，而且美的定义“理念的感性显现”中的“感性”因素就属于自然，为艺术表现所必不可少的。不过他轻视自然美却是事实。他说得很明白：

艺术美高于自然美，因为艺术美是由心灵产生而且再生的（心灵就自然材料加工，表现为艺术作品——译者注），心灵及其产品比自然及其现象高多少，艺术美也就比自然美高多少。

自然美只是属于心灵的那种美的反映，它所反映的只是一种不完全、不完善的形态。

举例来说，荷兰的风景画和风俗画所反映的只是平凡的自然。这种平凡的自然并不是因为它本身有美的价值，而是因为它反映了荷兰人民和自然与外来侵略作过长期英勇斗争才获得自由和繁荣后所感到的欣慰和自豪感。在这个意义上，自然美其实还是一种雏形的艺术美，也必须含有精神因素。黑格尔还认为人类愈向前发展，精神（即心灵）也随之发展，标志之一是自觉性愈来愈高，标志之二是艺术愈来愈降低物质作用，提高精神作用，例如建筑、雕刻、绘画、音乐和诗这些主要艺术门类的演进，就是逐渐贬低

物质因素而提高精神因素的过程。关于自然美与艺术美这个久经争论的问题，黑格尔的看法是片面的，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出：“人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉，……虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”这才是马克思主义对自然和艺术关系的正确的辩证的看法。从表面看，除第一句以外，上引毛泽东的一段话似是黑格尔也会赞同的；但是基本差别正在“唯一源泉”问题。毛泽东坚持马克思主义的反映论，认为艺术是反映物质基础的，而黑格尔则坚持他的客观唯心主义，认为艺术中起决定作用的是精神性的“理念”，这正是“首尾倒置”。

七 《美学》的历史背景，它在 历史上的进步意义和局限性

以上是黑格尔思想体系特别是美学思想的一些主要线索，我们看到其中矛盾重重，有成功的方面也有失败的方面，有积极的方面也有消极的方面。这些都不能孤立地看，须结合当时社会背景来看。黑格尔处在十八和十九世纪之交，在西方历史上是一个大转变、大动荡的时代。最大的事件是法国启蒙运动及其直接后果，法国资产阶级革命。黑格尔从这一伟大时代潮流受到了积极的影响，帮助他形成了辩证发展的历史观和资产阶级的自由和理性的理想。他所出生的德国在政治经济方面都还很落后，在长期封建小朝廷割据分争之后，普鲁士才开始统一德国，逐渐建成军事帝国。社会基本上还处于封建型，资产阶级还在依附封建力量，极为软弱。农工商各业都远远落后于英法，到十九世纪三十

年代即黑格尔死后，德国才开始有大工业和工人运动。黑格尔当然不可能瞭望到未来的工人运动和无产阶级革命，在阶级地位上他属于软弱的资产阶级，但力求迎合普鲁士王国的政治制度和理想。这就说明了他在思想上有很大的保守性和妥协性。在文化方面当时德国处境也很特殊。马克思在《政治经济学批判》导言里在提到物质生产和艺术生产不平衡时说过：“某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的，……在整个艺术领域同社会一般发展的关系上〔也〕有这种情形”，古希腊是一个例证，近代德国也是一个例证。德国当时政治经济状况尽管很落后，哲学和文艺的繁荣都达到了近代西方的高峰。这种不平衡状态曾引起过一些疑问和争论，其实马克思主义创始人早已作了解答。恩格斯在《德国的局势》一文里是这样说的：

一切都已腐朽，衰颓，在迅速崩溃，连最微细的好转希望也没有。……唯一好转的希望在于文学。（“文学”和下文“世界文学”都泛指一般文献——引者）

这就是说，一般德国知识分子在当时社会落后状态之下，只有文化事业一条出路，这方面还有美好的希望。

此外，上述不平衡的发展单在德国本身还得不到完满的解答，还要结合到德国以外的世界情况。马克思、恩格斯在《共产党宣言》里也就世界市场的形成情况作了解答：

过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态，被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。

物质的生产是如此，精神的生产也是如此。各民族的精神产

品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。

世界文学既已形成，研究一个作家及其作品，不能片面孤立地从他所出生的那个国家和时代着眼，必须研究他所受到的全世界范围的文化及其历史的影响。黑格尔和歌德一样，都是当时德国最渊博而且最敏感的学者，即是说，他受到了世界范围的文化影响既广且深，是文艺复兴的继承人，启蒙运动的参预者，过去西方哲学的集大成者。当时已开始进入帝国主义时代，资产阶级正在进行地理探险和殖民扩张，西方知识分子也日益放眼世界，到处寻求精神食粮，接触到埃及、印度、波斯、中国乃至北美印第安族的文化，进行了大量翻译和介绍。这方面德国学者的贡献是很突出的。民歌和中世纪文物搜集和研究对当时浪漫运动也起了促进作用。温克尔曼、莱辛和希尔特诸人对古代造形艺术（特别是希腊雕刻）的研究掀起了崇拜希腊古典的风气，把十五、六世纪文艺复兴运动推进了一步，由此把拉丁古典文艺复兴推进到希腊古典文艺复兴。当时百家争鸣风气空前活跃。例如长达百年之久的古今优劣之争到黑格尔时代还没有结束。总之，黑格尔是在欧洲政局大动荡，学术空气极浓厚的形势中培育出来的，在哲学、历史哲学、文艺作品及其理论各方面都有比前此学者远较广阔的视野和远较强大的促进动力，否则《美学》这部著作是写不成的。他的成就是历史发展理应达到的结果。

《美学》这部著作的基本矛盾和局限，上文在讨论各个问题中已约略指出，它究竟有没有值得借鉴和批判继承的地方呢？

要解答这个问题，最稳妥的途径是细心钻研马克思主义创始

人关于文艺方面的论著。他们都细心阅读过黑格尔的《美学》，对黑格尔进行过深刻的批判，肯定了他“把世界描写为处在不断的运动变化、转变和发展中，并企图揭示这种运动和发展的线索”，《美学》就是把艺术描写为辩证发展过程并揭示其发展线索的范例。它不仅是一部美学理论，尤其是重要的是一部艺术发展史。他的基本错误在把物质与精神(存在与意识)的关系首足倒置的唯心史观。马克思主义的唯物史观正是由批判黑格尔的唯心史观而吸收其辩证法中的合理内核而建立起来的。在这个意义上，黑格尔对马克思主义唯物史观毕竟是有所贡献的。马克思主义文艺理论中有许多观点都可以溯源到黑格尔的《美学》，例如人在劳动过程中改造客观世界中同时肯定自己和改造自己的实践观点，人的全面发展观点，“外化”^①和“异化”观点，资本主义社会不利于文艺发展的观点，典型环境和典型性格的观点等等都是如此。译者初读马克思的《经济学一哲学手稿》这部对美学极为重要的著作时，深以其艰晦难懂为苦，到译完黑格尔的《美学》以后再读这部手稿，比过去就稍懂得多一点，因此深信学习《美学》有助于深入学习马克思主义文艺理论。当然反过来说，更是如此，即深入学习马克思主义文艺理论就能更正确地理解黑格尔的《美

① “外化”可能有两个不同的意思，一个是“对象化”，即把主体方面的精神因素转化为客观的物质的东西，另一个是“异化”(Entfremdung, Alienation)或“疏远化”，私有制就是“异化”的结果，例如劳动产品从工人“异化”到资本家手里，由于分工制，工人得不到全面发展，他本来有的才能遭到了摧残或调羹，他的劳动本身对他也成为和他自己相对立的“异化”了的活动。到了私有制废除的共产主义社会，“异化”就不再存在。“异化”问题在近代马克思主义理论家中一直在引起争论，可参看斯屈柔克(Dirk J. Struik)为纽约国际出版局1964年新出版的马克思的《经济学-哲学手稿》英译本所写的序言和名词释义，作者详细追溯了“异化”观念由黑格尔和费尔巴哈到马克思的发展。他认为马克思后来虽不常谈“异化”，却没有放弃这个概念，举了《资本论》中《商品的拜物教》和第三卷引用过“异化”这个词作为例证。

学》。此理愿与美学界同志共参之，作为一种入门练习，不妨把上引黑格尔《美学》关于实践观点的引文和马克思《资本论》第一卷第三编第五章论“劳动”的一段话细心参较一下：

劳动首先是在人与自然之间所进行的一种过程，在这种过程中，人凭他自己的活动作为媒介，来调节和控制他跟自然的物质交换。人自己也作为一种自然力来对着自然物质。他为了要用一种对自己生活有利的形式去占有自然物质，所以发动属于身体的各种自然力，发动肩膀和腿以及头和手。人通过这种运动去对外在自然进行工作，引起它改变时，也就在改变他本身的自然(本性)，促使他的原来睡眠着的各种潜力得到发展，并且归他自己去统制。我们在这里姑不讨论最原始的动物式的劳动，……我们要研究的是人所特有的那种劳动。蜘蛛结网，颇类似织工纺织，蜜蜂用蜡来造蜂房，使许多人类建筑师都感到惭愧，但是即使最庸劣的建筑师也比最灵巧的蜜蜂要高明，因为建筑师在着手采用蜡来造蜂房之前，就已经在他的头脑中把那蜂房构成了。劳动过程结束时所取得的成果已经在劳动过程开始时就存在于劳动者的观念中，已经以观念(或理想)的形式存在着了，他不仅造成自然物的一种形态改变，同时还在自然中实现了他所意识到的目的。这个目的就成了规定他的动作的方式和方法的法则(规律)，他还必须使自己的意志服从这个目的。这种服从并不是一种零散的动作而是在整个劳动过程中，除各种劳动器官都紧张起来以外，还须行使符合目的的意志，这种活动表现为注意。劳动的内容和进行方式对劳动者愈少吸引力，劳动力愈不能从劳动中感到自己运用身体和精神两方面的各种力量的

乐趣，他也就愈需要更多的注意。（参照原文对中译文略有校改——引者注）

马克思在这里从实践观点出发，把精神的生产活动和物质的生产活动看作是统一的，都是人在改造客观世界，从而体现自己和改造自己的实践过程。因此，这段关于劳动生产的教导不仅限于物质生产，而且也适用于文艺创造。文艺创造活动正如物质生产一样，涉及整个人的精神和身体两方面的各种力量，涉及自我意识，形象思维，也涉及由目的约制的理性考虑；涉及意志和情感，也涉及运动器官以及高度紧张中的聚精会神（即马克思所强调的“注意”）。无论是文艺创作还是物质生产都可以产生美感，即“从劳动中感到自己运用身体和精神两方面的各种力量的乐趣”。因此，审美活动决不限于康德所说的不涉及目的和利益计较，也不涉及理性概念的那种抽象的光秃秃的对于形式的感性观照。如果研究美学的人都懂透了这个道理，便会认识到这种实践观点必然要导致美学领域里的彻底革命，也就会对黑格尔的实践观点的萌芽作出正确估价和批判。

就黑格尔奉希腊古典艺术为理想而对近代资本主义社会的文艺深致不满来说，他似是厚古薄今；但是他认识到每一历史阶段的文艺特征都是历史发展的必然结果，取决于当时“一般情况”和“普遍力量”，希腊古典艺术决不能在近代复活，所以他明确地反对复古倒退，反对德国著名诗人克洛卜施托克在近代企图复活已死的北欧原始宗教，赞成歌德用不同的方式来处理希腊悲剧家所用过的材料。

由于从历史发展观点出发，重视每个时代的世界情况和具体情境，黑格尔很少脱离现实。他的文艺观点大半是针对当时资产

阶级文艺的流弊而提出的。这特别表现在把内容提到第一位，把形式看成由内容决定的。“理念的感性显现”这个美（即艺术）的定义就含有理性内容决定感性形式的意思。所谓“理性”并不是抽象概念而是与具体形象融成一体的生活理想。对于今天我们社会主义文艺来说，内容决定形式是家喻户晓的大道至理，对于当时西方资产阶级文艺来说，这个提法却是对风靡一世的形式主义和颓废主义痛下针砭的。资本主义一登上历史舞台就日渐暴露出它的弊病和危机，文艺上的反映就是消极的浪漫主义。消极浪漫派都表现出厌恶现实而又看不到出路的怅惘心情。这派在德国代表的人物是蒂克、施莱格尔兄弟、甲可比和霍夫曼等人。他们根据康德门徒费希特的唯我哲学，标榜所谓“滑稽”或“暗讽”，从自我中心出发，以玩世不恭的态度对待客观世界的一切事物，把它们当作玩具，任自我尽情游戏，随意创造也随意毁杀。他们认为这种滑稽态度就是艺术家的人生态度。他们的作品大半已为群众所厌弃了，只有黑格尔一再批判过的霍夫曼（《谢拉皮翁兄弟》的作者）在斯大林时代的苏联还有影响，所以又受到日丹诺夫的批判。消极浪漫主义的另一种表现就是感伤抑郁，因为主体既然没有坚实的明确的理想，把世界一切都看成空虚的，自我也就必然空虚，因此也就往往产生黑格尔所说的“精神上的饥渴病”。这种人物性格表现在作品里必然是软弱的。黑格尔曾举歌德的“少年维特”为例，说明“长久在德国统治着的那种感伤主义的软弱”，接着还举甲可比的作品的人物为例，对这种软弱性格作了逼真的描绘和深刻的分析，说这种人“抱着自我优越感来看现实世界，以为其中一切都值不得他关心”，“他只孤坐默想，象蜘蛛吐丝一样，从自己肚子里织出主观幻想”，并且“要求世上一切人……都能了解和尊敬他的这种孤独的灵魂美。如果旁人

办不到，他就伤心刺骨，一辈子不平”。这是许多消极浪漫派诗人和一般颓废派作家的忠实写照。

黑格尔一贯主张艺术内容的严肃性，认为这种“滑稽”态度和“主体的幽默”是近代资本主义浪漫型艺术解体的征兆，正如阿里斯托芬的喜剧和罗马时代讽刺诗文的出现标志着古典型艺术的解体是一样道理。这道理就在于理想的艺术必须有“丰富而真实的旨趣以及坚持人生重大理想的性格”。这种真实旨趣和重大理想是来自一定历史阶段的“一般世界情况”通过具体情境而体现为个别具体人物的“情致”，来推动他发出动作的。黑格尔把人物性格看作“理想艺术表现的真正中心”，关于人物性格，黑格尔除反对软弱要求坚强以外，还反对片面性或抽象化，要求丰富性或完整性。他说：

每个人都是一个整体，本身就是一个世界，每个人都是一个完满的有生气的人而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品。

为着说明丰富性与抽象化的分别，黑格尔举莎士比亚和莫里哀为例。依他看，在描绘丰满的人物性格方面，在近代当推莎士比亚为首屈一指，他从来“不让某一抽象的情致（例如麦克白的政权欲，朱丽叶的爱情或奥瑟罗的妒忌）去淹没掉人物的丰富的个性，而是在突出一种情欲中，使人物还不失其为一个完整的人”，他的人物性格的特点是“具有个性的，现实的，生动的，高度多样化的”。至于莫里哀在喜剧里，只片面地写出人物的某一种抽象性格，如“怪吝”“伪善”之类，这类“顽固的性格也是可厌的抽象品”。黑格尔在这里要区别的正是马克思和恩格斯分别写

给拉萨尔论悲剧信里都提到的莎士比亚和席勒的分别。马克思在信里说：“你应该更加莎士比亚化，我认为你现在最大的毛病就是把个别人物变成时代精神的单纯传声筒的席勒方式。”恩格斯也指责拉萨尔的戏剧观点“太抽象而不够现实主义”，接着说，“依我的戏剧观点，我们不应为了观念性的东西而忘掉现实的东西，为了席勒而忘掉莎士比亚……”这些观点对文艺创作都是有益的教导，是对“主题先行”“三突出”之类谬论的有力批判。

趁便可以说明恩格斯的《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》这部经典著作，因译文一字之差，在一般人心可能引起的误解。恩格斯在这部著作里正要说明马克思是在批判继承费尔巴哈和黑格尔所代表的德国古典哲学的基础上，才建立起辩证唯物主义和历史唯物主义的，并非说德国古典哲学到了马克思时代就“终结”了。马克思在举世都把黑格尔看作“死狗”时郑重声明过“我是黑格尔的学生”，而且恩格斯在上述著作里的最后一句话是“德国的工人运动是德国古典哲学的继承者”。怎么能认为德国古典哲学到了马克思时代就已“终结”呢？原来“终结”是译原文Ausgang的。过去英、法、俄三种译本也都把这个词译为“终结”或“终点”，中译因此也以讹传讹。查1962年柏林德国科学院新出版的多卷本《现代德语大词典》在Ausgang的44项下正引恩格斯的上述著作作为例来解释这个词有“一个时间段落”的意思。再查1964年美国纽约国际出版局印行的马克思的《经济学一哲学手稿》新译本在230页注文里引恩格斯的上述著作标题用outcome译Ausgang，outcome是“结果”或“成果”，两书都没有用“终结”，“结果”显然较妥。

关于译注

以上是理解和批判黑格尔《美学》所应抓住的一些要点。其它值得注意的问题在这里不能详谈，只在各章注脚中趁便点出。《美学》德文原文版的编者没有加注，只附载词汇的简介和引得，英译本偶尔有注，法译本和俄译本都基本上没有加注。为了大多数读者的方便，译者加了一些译注。译注分三种，（1）较难章节的释义和提要，（2）点明从马克思主义观点看值得注意的一些问题，（3）词汇和典故的简介。译者从事这项翻译工作时断时续，基本上是单干，很难得有寻师问友的机会，经常以孤陋寡闻为苦。译文和译注虽屡经易稿或修改，不妥或错误的地方一定还很多，衷心请求认真的读者指出或提意见寄编辑部，备将来修改时参考。在此应趁便感谢一些读者对早出版的本译本第一卷所提的意见，这次复校第一卷时已尽量吸收。

关于人性、人道主义、人情味 和共同美问题^①

我国解放的三十年中，文艺出现过前所未有的繁荣景象，但发展道路是崎岖曲折的。这期间，有右的和左的干扰，特别是林彪和“四人帮”对文艺界施行法西斯专政长达十年之久，对文艺创作和理论凭空设置了一些禁区，强迫文艺界就范，造成了万马齐喑的局面，滋长了一些歪风邪气，败坏了学风和文风。粉碎“四人帮”之后，局面才日渐好转。但对过去形成的一些禁区仍畏首畏尾，裹足不前。这是和四个现代化的步伐不合拍的，是不可能促进文艺繁荣的。当前文艺界的最大课题就是解放思想，冲破禁区。

要冲破的禁区很多。我只就文艺创作和美学中的一些禁区提出自己的看法。

首先就是“人性论”这个禁区。什么叫做“人性”？它就是人类自然本性。古希腊有一句流行的文艺信条，说“艺术摹仿自然”，这个“自然”主要就指“人性”。西方从古希腊一直到现代还有一句流行的信条，说文艺作品的价值高低取决于它摹仿（表现、反映）自然是否真实。我想不出一个伟大作家或理论家曾

① 此文载1979年第三期《文艺研究》，与《谈美书简》第六节标题不同，文字也有出入。——编者注

经否定过这两个基本信条，或否定过这两个信条的出发点“人性论”，尽管在性善性恶的问题上常有分歧。我们中国过去在人性论的问题上也基本上和西方一致。可是近来“人性论”在我们中间却成了一个罪状或一个禁区。特别在流行的文学史课本中说某个作家的出发点是人性论，就是对他判了刑，至少是嫌他美中不足。为什么出现了这种论调呢？据说是相信人性论，就要否定阶级观点，仿佛是自从人有了阶级性，就失去了人性，或是说，人性就不起作用。显而易见，这对马克思主义者所强调的阶级观点是一种歪曲。人性和阶级性的关系是共性与特殊性或全体与部分的关系。部分并不能代表或取消全体，肯定阶级性并不是否定人性。马克思《经济学—哲学手稿》整部书的论述，都是从人性论出发，他证明人的本质力量应该尽量发挥，他强调的“人的肉体和精神两方面的本质力量”便是人性。马克思正是从人性论出发来论证无产阶级革命的必要性和必然性，论证要使人的本质力量得到充分的自由发展，就必须消除私有制。因此，人性论和阶级观点并不矛盾，它的最终目的还是为无产阶级服务。毛泽东同志关系人性论的教导也很明确：

有没有人性这种东西？当然有的。但是只有具体的人性，在阶级社会里就只有带着阶级性的人性，而没有超阶级的人性。

很明显，到了共产主义时代，阶级消失了，人性不但不会消失，而且会日渐丰富化和高尚化。那时文艺虽不再具有阶级性，却仍然要反映人性，而且反映具体的人性。所谓“具体”，就是体现于阶级性以外的其他定性，体现于另样的具体人物和具体情节。

就是说，那时候的文艺，将帮助人、影响人，把人性提得更高，更完美，更善良。

总之，凭阶级观点围起来的这种“人性论”禁区是建筑在空虚中的，没有结实基础的。望人性论而生畏的作家们就必然要放弃对人性的深刻理解和忠实描绘，这样怎么能产生名副其实的文艺作品呢？有不少的作家正犯此病，因而只能产生一些田园诗式或牧歌式的歌颂和一些概念的图解。要打破这种公式化概念化，首先就要打破“人性论”这个禁区。打破这个禁区，文艺才能踏上康庄大道。这也是“不破不立”大原则中的一个事例。

第二，与“人性论”这个禁区密切相联系的还有壁垒同样森严的“人道主义”禁区。人道主义事实上是存在的。有人性，就有人道德。人道主义是西方文艺复兴时代作为反封建反教会而提出来的一个口号，尽管它有时还披着宗教的伪装，但是以人道代替神道的基本思想最后终于冲破了基督教会在西方长达一千余年的黑暗统治。在法国资产阶级革命中《人权宣言》所标榜的“自由”和“平等”以及后来添上的“博爱”就是人道主义的具体政治内容。所以人道主义在近代西方起过推动历史前进的作用，尽管后来基督教会把“博爱”这个它早已用过的口号片面地加以夸大，成了帝国主义对内宣扬阶级妥协对外宣扬殖民统治的武器。总之，人道主义在西方是历史的产物，在不同的时代具有不同的具体内容，却有一个总的核心思想，就是尊重人的尊严，把人放在高于一切的地位，因为人虽是一种动物，却具有一般动物所没有的自觉性和精神生活。人道主义可以说是人的“本位主义”，这就是古希腊人所说的“人是衡量一切事物的标准”，我们中国人所常说的“人为万物之灵”。人的这种“本位主义”显然有它的积极的社会功用，人自觉到自己的尊严地位，就要在言

行上争取配得上这种尊严地位。一切真正伟大的文艺作品无不体现出人的伟大和尊严的。从古代的神话、雕刻、史诗和悲剧到近代的小说和电影都是如此。马克思不但没有否定过人道主义，而且把人道主义与自然主义的统一看作真正共产主义的体现。在美学方面，且不说贯串康德和黑格尔美学著作中的都是人道主义，就连激进派车尔尼雪夫斯基也说得很明确：

在整个感性世界里，人是最高级的存在物；所以人的性格是我们所能感觉到的世界上最高的美。至于世界上其它各级存在物只有按照它们暗示到人或令人想到人的程度，才或多或少地获得美的价值。

为什么我们中间有些理论家特别是文学史课本的编写者，一遇到人道主义就嗤之以鼻呢？据说因为它是资产阶级货色，反资产阶级复辟，就必须反人道主义。这无异于要倒掉洗婴儿的脏水，就连婴儿也一齐倒掉。他们不但忘记了他们天天挂在口头上的马克思和车尔尼雪夫斯基，而且竟忘记了许多善良的人从林彪和“四人帮”那里所受到惨无人道的法西斯迫害，这批人妖才是人道主义的死敌！

第三，由于否定了人性论，“人情味”也就成了一个禁区，因为人情也还是人性中的一个重要因素。在文艺作品中人情味就是人民所喜闻乐见的东西。有谁爱好文艺而不要求其中有一点人情味呢？可是极左思潮泛滥时，人情味居然成了文艺作品的一个罪状。对老舍、巴金等同志的一些小说杰作，艾青同志的一些诗歌以及对影片《早春二月》的批判和打击至今记忆犹新，而余毒也似未尽消除，人情味的反面是呆板乏味，文艺作品而没有人情

味会成什么玩艺儿呢？那只能是公式教条的图解式或乞巧板式的拼凑。今天敲敲打打吹上了天，明日便成了泄了气的气球，难道这种“文艺作品”的命运我们看到的还少吗？无论在中国还是在外国，最富于人情味的主题莫过于爱情。自从否定了人情味，细腻深刻的爱情描绘就很难见到了。为什么有相当长的一个时期人们都不爱看我们自己的诗歌、戏剧、小说和电影，等到“四人帮”一打倒，大家都爱看外国文艺作品和影片呢？还不是因为我们作品人情味太少，“道学气”太重了吗？道学气都有一点伪善或弄虚作假。难道这和现实主义文艺或浪漫主义文艺有任何共同之处吗？提到政治思想的高度来说，难道社会主义社会中的男男女女都要变成和尚尼姑，不许尝到，也不许表现出人世间的悲欢离合吗？

第四，人性论和人情味既然都成了禁区，共同美感当然也就不能幸免。人们也认为肯定了共同美感，就势必否定阶级观点。毫无疑问，不同的阶级确实有不同的美感。焦大并不欣赏贾宝玉所笃爱的林妹妹，文人学士也往往嫌民间大红大绿的装饰“俗气”。可是这只是事情的一个方面，事情还有许多其它方面。因为美感这个概念是很模糊的，美感的来源也是很复杂的。过去有些美学家认为美仅在形色的匀称，声音的谐和之类形式美，另外一些美学家却把重点放在内容意义上，辩证唯物主义者则强调内容和形式的统一。就美感作为一种情感来说，它也是非常复杂的，过去美学家大半认为美感是一种愉快的感觉，可是它又不等于一般的快感，不象渴时饮水或困倦后酣睡那种快感。有时美感也不全是快感，悲剧和一般崇高事物如狂风巨浪悬崖陡壁等所产生的美感之中却夹杂着痛感。喜剧和滑稽事物所产生的美感也是如此，同一美感中就有发展转变的过程，往往是生理和心理交互影响的。过去心理学在这方面已做过不少的实验和分析工作，得

到了一些公正的结论,但未得到公认结论,待进一步研究的问题还很多。现在我们中间很多人对这方面的科学研究还毫无所知,或只是道听途说,就对美感下结论,轻易把“共同美感”摆入禁区,这也是一个学风问题。

究竟有没有共同美感呢?

根据何其芳同志在1977年《人民文学》第九期里回忆毛泽东同志谈话的文章,毛泽东同志是肯定了共同美感的。他说:

“各个阶级有各个阶级的美,各个阶级也有共同的美,‘口之于味,有同嗜焉’。”我们在另一文介绍《经济学—哲学手稿》和《资本论》论劳动的部分也已经看到马克思肯定了人类物质生产和精神生产都因为人在劳动中发挥了肉体和精神两方面的本质力量而感到乐趣。这种乐趣不就是美感吗?马克思因此进一步肯定了艺术起源于劳动。劳动是人类的共同职能,它所产生的美感能不是人类共同美感吗?

马克思和毛泽东同志都是全世界无产阶级革命的导师,同时也是“共同美感”的见证人。马克思在一系列著作中高度评价过奴隶社会、封建社会和资本主义社会的一系列的文艺杰作,从古希腊的神话、史诗、悲剧、喜剧,文艺复兴时代的但丁《神曲》,莎士比亚的悲剧,塞万提斯的《堂吉珂德》,直至近代巴尔扎克的《人间喜剧》,而且早年还亲自写过爱情诗。毛泽东同志也是如此,现代没有哪一位“国故”专家对中国古典有毛泽东同志那样渊博而深邃的认识和终生不倦的钻研和爱好,而且在自己的光辉的诗词中吸取了中国古典精华,甚至不放弃古典诗词的格律,真正做到了推陈出新。难道这两位革命导师对各种类型社会古典文艺的爱好,还不能证明不同时代、不同民族和不同阶级有共同的美感吗?

还不仅如此，否定共同美感，就势必要破坏马克思主义关于文化(包括文艺在内)的两大基本政策：一是对传统的文化遗产的批判继承；一是对世界各民族的文化的交流借鉴，截长补短。在文艺方面这两大政策的实施不但促进了文艺繁荣，也促进了各民族之间的互相了解，和平共处。否定共同美感，就势必割断历史，不可能有批判继承；也势必闭关自守，坐井观天，不可能有交流借鉴。生今之世，能否定文化继续和文化交流吗？

第五，特别要冲破的是江青和她的走卒们所吹嘘的“三突出”谬论对于人物性格所设置的一些禁区。文艺作品总离不开人，特别是有故事情节的戏剧和小说，亚理斯多德把戏剧中的角色叫做“在行动中的人”，马克思主义者把他们叫做“典型环境中的典型性格”。角色之中有主次之分，首要的角色叫做主角，在西文为hero，这个西文词的一般意义是“英雄”。主角可以是英雄人物，也可以是所谓“中间人物”和“小人物”。在封建时代，戏剧和小说的主角大半是些英雄人物，因为当时只有封建社会上层人物才能作为主角反映在文艺作品里，为着维护或表扬他们的高贵尊严，他们大半被描写成为英雄人物。不过只是在悲剧性或严肃性的作品里如此，至于在喜剧性的作品里，如莫里哀的《伪君子》和《贵人迷》之类喜剧主角却都不是什么英雄而是些卑鄙可笑的人。到了近代资产阶级登上了政治舞台，因而也登上了文艺舞台，文学创作中现实主义也占上风了，情形就有了彻底的变化。现实主义派抛弃过去歌颂英雄人物和伟大事迹的习尚，有意识地描写社会下层人物。在十九世纪俄国现实主义中，写“小人物”和“多余的人”是作为一个正式口号提出来的。莱蒙托夫的著名小说《当代英雄》(应译为《现时代的主角》)中的主角毕乔林就不是什么英雄人物而是典型的小人物或多余的人物。过去

时代的主角是统治阶级的领导人物，而“现时代的主角”却是毕乔林之类没落阶级悲观厌世行为卑鄙的人物了。

我约略叙述这种历史转变，因为从此可以揭示江青及其走卒们所吹嘘的“三突出”谬论的反动性。这批害人虫妄图把封建时代突出统治阶层首脑人物的老办法拖回到现代戏里来，骨子里还是为着突出他们自己，为他们篡党夺权作思想准备。他们理想中的英雄人物有两大特点：第一是十全十美，没有一点瑕疵；其次是始终一致，人物没有发展，结果使文艺作品中的主角不是有血有肉的人，而是概念公式的图解或漫画式的夸张。近代英国小说家福斯特(E. M. Forster)在《论小说的各方面》一书中指出小说人物可分两种：一种是看不出冲突发展的“平板人物”(flat character)，另一种是看得出冲突发展的“圆整人物”(round character)。他认为小说不应写出前一种人物而应写出后一种人物。

“四人帮”所吹捧的恰是前一种，所禁忌的恰是后一种，仿佛宋江不应有“坐楼杀惜”，李逵也应该莽撞到底，他们狂妄无知竟到了这种程度！

其次，由于他们要片面地突出“英雄人物的高大形象”，就把所谓“中间人物”和“小人物”列入禁区，把描绘小人物和中间人物的能手赵树理的作品打入冷宫，并把他迫害致死。想起无数类似的事例，谁不痛心疾首！遭殃的并不限于一些优秀作家和优秀作品，还应想一想由江青盗窃来加以篡改歪曲的八部“样板戏”成了几多大小作家的“样板”！几多人有意识地或无意识地陷入那批人妖所设置的陷阱？结果形成了什么样的文风？在青年一代思想中造成了多么大的危害？

冲破他们所设置的禁区，解放思想，恢复文艺应有的创作自由，现在正是时候了！

对《关于费尔巴哈的提纲》 译文的商榷

（根据《马克思恩格斯选集》第一卷第十六—十九页）

马克思的辩证唯物主义和历史唯物主义是在批判黑格尔和费尔巴哈的基础上发展出来的，在1845年写的《关于费尔巴哈的提纲》制定了批判费尔巴哈的一些基本论点的纲要。马克思恩格斯据此写出《德意志意识形态》，后来恩格斯在1888年又据此写出《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，从而奠定了马克思主义哲学的基础。恩格斯提到这部《提纲》时说它是“新世界观的天才萌芽的第一个文件”。值得特别注意的是《提纲》第一次提出的马克思主义的实践观点，把掌握和改造世界的重点从单纯的认识转移到实践和行动方面去。这些年来《提纲》在我国似还没有受到应有的重视，原因之一或许是译文还不够正确，不够明白易懂。因此，我们在这里对译文提出一些意见，谨供校改时参考。

关于题目本身，原文是Thesen über Feuerbach，译《关于费尔巴哈的提纲》既累赘也不很正确，德文über（即英文on）有时

可译为“论”，例如on education就可译为“论教育”而不宜译为“关于教育”。Thesen(英文theses)本义为“论文”或“论点”，本文与über连用，译为“论纲”较简洁。因为它原是准备写的《费尔巴哈论》的提纲，“论”字应出现。

一

全文要义在第一条，难处也在第一条。第一条译不好，下文各条也就不易译好，不易让读者读懂。目前第一条译文就很难懂，原因在译时理解得不够正确。马克思的经典著作是前后既有发展而又有联贯性的，《论纲》决不能孤立地看。《论纲》是紧接着《经济学一哲学手稿》写的，《德意志意识形态》又是紧接着《论纲》写的。这三部著作如果合在一起来看，同时，还可结合到后来的《政治经济学批判“导论”和“序言”》，《资本论》第一卷的论“劳动过程”段以及恩格斯的《劳动在从猿到人转变过程中的作用》和《费尔巴哈与德国古典哲学的结果》(原文Ausgang是“出路”或“结果”，译“终结”亦误)来看，《论纲》就较易理解。

《论纲》里有些词是马克思沿用黑格尔常用的术语，有时取一般意义，有时取特殊意义。因此，造成理解和翻译上的不少困难。例如Der Gegenstand(英: objectreality)，die Wirklichkeit(英: reality)，Sinnlichkeit(英: sensuousness)三词连用，都是同义词，在语法上属于同位格，都指现实界的具体事物。第一个词译为“事物”，本不算错，英译也有时用thing，但一律译为“对象”较妥，因为这个词在本文有个特殊涵义，它是与主体(人)相对立的，是人的实践和认识的对象；所以译为“对象”

就比“事物”或“客体”较好。旧译文对此词前后译法不一致，时而是“事物”，时而是“客体”，时而又是“客观”。下文“把人的活动本身理解为客观的活动”，便失去了这句话的深刻意义：人的活动和对象(物)的活动是既对立又相依为用，不可分割的。“客观”不如“客体”，“客体”的对立面也是“主体”比“主观”好，本条“从主观方面去理解”在中文里读者可能理解为“凭主观去理解”，这就失去“要从人(主体)那方面去看或了解”的原意了。下文还有“思想客体”和“感性客体”也是读者不易懂的。为什么不和上文一致，用“思想对象”和“感觉对象”呢？费尔巴哈是侧重感性认识而轻视理性认识的。下文“费尔巴哈想要研究跟思想对象不同的感觉对象”，以及第五条“不满意抽象的思维而诉诸感性的直观”，都可为证。懂得这个道理，就可以看出下文旧译文说“费尔巴哈仅仅把理论的活动看作是真正人的活动”，就是让费尔巴哈自打耳光了。译文中“理论的活动”的“理论的”原文是Theoretische, Theorie，在涉及学说和理性认识时，固可译为“理论”，但只涉及感觉或感性认识时也译为“理论”就是错误了。这是一个普遍流行的因而急待更正的一个错误。Theorie本意是看到的事物的形象或道理，包括感性认识和理性认识两种。如果一律译为“理论”，就把感性认识排除掉了。一般地说，只是与实践(Praxis)对举时，Theorie就应一律译为“认识”。特别在涉及费尔巴哈的思想体系时，不要使读者误认为费尔巴哈也是重视“理论”的。

还要回头谈一下开始就提到的那三个同义词。其中第三词Sinnlichkeit是不易译的，旧译文照字面译为“感性”，英译文也照字面译为sensuousness，都不很妥，因为指的是具体事物而不是某种抽象的属性，法译作le monde sensible(感性世界)即可用

感官直接感知的世界，这就醒豁了。法译文有时把“感性的”改为“具体的”，也便于理解。这就说明翻译不能孤立地拘泥于字面，要看到上下文的关联。旧译文的一个明显的缺点就在不大注意上下文的关联，上文已举过的“对象”“客体”和“客观”以及“理解”和“认识”都是著例。另外还有“唯心主义却发展了能动的方面”一句话也是如此。“能动的方面”原文是 *tätige Seite*，指的是上下文都屡次出现的 *Tätigkeit* (活动)，为什么前后都译为“活动”，这里偏译为“能动的方面”呢？这里有“能动”和“被动”的区分吗？

《论纲》第一条的要义是：在批判唯心主义和旧唯物主义的基础上，来奠定人与自然，心与物，亦即主体和对象在生产劳动中既对立而又互相依存，互相促进而达到统一的这个唯物辩证的基本原则。从这个基本原则出发，马克思对旧唯物主义和唯心主义都既有所肯定，又有所否定。在《论纲》前一年写的《经济学—哲学手稿》里马克思就已从唯物辩证观点出发，批判过“抽象唯心”和“抽象唯物”。抽象这个词在本文也用过，原文是 *abstrakt*，意思是从统一体中抽去某一片面而单取某另一片面，所以“抽象地”就是“片面地”（与一般用法略有不同）。“抽象唯心”片面地强调“心”而忽视“物”，“抽象唯物”则适得其反，片面地强调“物”而忽视“心”，所以，各有正确的一面和错误的一面。唯心主义正确的一面在于阐明了旧唯物主义所忽视主体的活动方面；它的错误的另一面在于“不知道真正的现实的感性（即具体）活动本身”，从《经济学—哲学手稿》和其它有关的经典著作看，这种实践活动，也就是人和物（自然）合作所进行的生产劳动。在生产劳动过程中，人形成了社会集体，既在改造自然，使自然日益丰富，同时也在改造自己，提高自己，从而不断

地推动历史前进。这就是下文所说的“革命的、实践批判的活动”。唯心主义当然不懂得这种生产劳动的实践活动，所以，它并没有懂得它所片面强调的主体的活动方面。费尔巴哈的旧唯物主义与此相反。他重视具体感性事物而轻视抽象思维和抽象理论，从而把黑格尔的客观唯心主义扳正到唯物主义方向，这是他的重要的功绩。但是，他的错误也在于不懂得实践。在《基督教的本质》一书里，他“只把认识活动当作真正的人的活动”，把实践只看成犹太人唯利是图，损人利己的那种卑鄙活动，而真正的人的活动却是马克思所强调的人在其中既改造自然也改造自己的那种生产劳动，即“革命的实践批判的活动”。

这就是辩证唯物主义和历史唯物主义所根据的马克思主义的实践观点。在《德意志意识形态》中“费尔巴哈”部分，马克思恩格斯把“实践的唯物主义者”称为“共产主义者”，说他们的“全部问题在于使现存世界革命化”。从此可见，不懂得这种实践观点，就不会懂得马克思主义哲学及其重要性。在我们中间还有号称马克思主义者在论文里公开诋毁马克思主义的实践观点，仿佛这只是几个苏联学者和我国资产阶级学者所捏造出来骗人的，而马克思主义创始人并不曾提出过什么实践观点。《论纲》，《经济学一哲学手稿》，《资本论》，《劳动在从猿到人转变过程中的作用》等经典著作都足以证明这种人既愚昧而又不老实。所以认真学好、懂透和译好这些经典著作，今天对我们还有很大的现实意义和迫切性。

《论纲》不过十一条，简短，却不易懂。为着便于深入学习和讨论，特就旧译文提出一些意见。第一条较难，所以多费一些篇幅，已谈过的下文就无需复述。不少问题出在对外文的掌握，有时也出在对中文的掌握。后面附有建议的校改文，本意不是

“示范”，而是供讨论者和校改者参考。

二

“人的思维是否具有客观的真理性”

这是思维与存在是否统一问题。用“具有”译原文*zukomme*是不妥的，这个德文词是精心挑选的。它兼含“达到”和“接近”两个意思，用来表达思维和存在的关系是极妥贴的。就中文来说，这句译文也顶生硬。人民大众只问：“你那种思想是否真实”，不问“它是否具有真理性”，“真理性”就是硬造出来不大妥贴的一个词，“真理”就够明白了。

“人应该在实践中证明自己思维的真理性，即自己思维的现实性和力量，亦即自己思维的此岸性。”

“真理性”是否可改为“真实”或“真理”？下面和“真实”处于同位格的有现实性。“威力”（比“力量”似较强）和“此岸性”，都是证明的宾词。“自己思维”复述了三次，“即”之后又有“亦即”，不嫌累赘吗？“此岸性”究竟是怎么回事？不加注就直译义，例如“此岸性”（可知性），原文说明实际上就是实践是检验真理的唯一标准。所检验的有三点，一是有关思想的现实性，二是它的威力，三是它的可理解性。有了这三点，有关思想就是真实的。头两点指切实有效，第三点是不玄秘而可理解。下文“经院哲学的”用“经院气的”（略似中文“学究气”）即可，不必加“哲学”二字。

三

“教育者本人一定是受教育的”

“一定是……的”是强调地肯定一切教育者实际上都是受过教育的。原文erzogen muss是说“教育者自己也必须(或应该)受教育”。汉语用虚字表达语气和神韵，在写作和翻译都应特别注意。旧译文在处理虚字方面往往不妥，特举一例，余见建议的校改文：

环境的改变和人的活动的一致，只能被看作是并合理地理解为革命的实践。

这句译文把原文的语法看错了，因而把原意完全译错了。这可分为三点来说：(1)“一致”(或“合拍”)是全句的主语，互相“一致”的有两项，一是“环境的改变”，一是“人的活动的改变”，所以原文用了两个der(英：of)，旧译文“人的活动”后漏了“的改变”三字。(2)只能被看作是并合理地理解为革命的实践，原文是“两种活动的一致只有作为革命的实践才可以(Kann nur als)认识(gefasst)和合理地理解”，“作为革命的实践”是认识和理解的条件，不是“认识和理解”的宾词(如旧译文所理解的)。(3)这句话在原文里用外文常用的被动语气，中文一般少用被动语气，译外文被动语气句往往改为主动语气句。例如说“他挨打了”，不说“他被打了”；说“他打败了”，不说“他被打败了”，如果用生吞活剥的直译，读起来就不顺畅。这句的译文“只能被看作是并合理地理解为……”就是一个例子。中文

仍可译为主动语气：“这种一致只有作为革命的实践才可以认识和合理地理解。”

四

“他致力于把宗教世界归结为它的世俗基础”

“他致力于”原文是Seine Arbeit(他的工作)，与下文“这一工作”相关联，应照原文直译。“归结于”原文是auflösen(英文reduce)改为“还原到”较易懂。因为宗教的世界原是世俗的世界化身的分裂和矛盾，所以要消除二重化。这是费尔巴哈在《基督教的本质》所提出的主张。如举基督教的神圣家族为例来说，神圣家族的基础是世俗家庭。要解决神圣家族这个宗教问题，就要先通过认识和实践去推翻或消灭世俗家庭制。“消灭”在原文是vernichtet，另一版本作umgewallzt(推翻)，旧译文却作“受到革命改造”，与法译本大致相同，根据的或是另一版本，在我们所根据的一九五九年的德文本里，马克思明说要“消灭”或“推翻”，并没有说要“革命改造”。他对待家庭制和对待“世俗世界”的办法并不一样。这涉及到了共产主义社会还要不要家庭制的大问题，应特别审慎，应谨遵马克思的正确看法。

五

“他把感性不是看作实践的人类感性的活动”

这句旧译文很费解，单就字面看，看不出这句话的意思。

“感性”是什么？法译作“具体”，似较明确。原文menschlich是指“人类”还是泛指“人”（包括个人），法译作de L'homme(人

的)也较妥。

六

“人的本质并不是单个人所固有的抽象物”

原文kein dem einzelnen inhohnedes Abstraktum。用“单个人”译einzelnen不够，“单个人”和“个人”有什么不同？法译作L'individu isolé（孤立的“个人”）较明确。而且与下文所强调的人的社会性有密切的关联。用“抽象物”也可斟酌，指的并不是“物”而是“属性”。

用“在其现实性上”译gn seiner Wirklichkeit keit这个日常口头语，死扣字面，就显得笨拙可笑。一般人民大众会说“其实”或“实际上”，全句话可译为“人的本质（中文不轻易用代词）其实就是（注意‘就’这个虚词）一切社会关系的总和”。

“费尔巴哈不是对这种现实的本质进行批判”

“不是”中“是”字是多余的，“现实的”仍依上译为“实际”（或“其实”）。Gemüt（英：sentiment），不是“感情”而是“心情”或“情操”。

“孤立地观察宗教感情”译das religiöse Gemüt（英：sentiment）für sich zu fixieren，动词fixieren不是“观察”而是“固定”，把宗教情操固定为孤立的（或独立自在的）。

“（2）所以，他只能把人的本质理解为类”

Gattung译为“类”不够明确，这个词相当于英文species与英文class或category不同。它涉及费尔巴哈的中心思想，即他们宣扬的“人类学原则”（anthropological principle，有人误译为“人本主义”）。按照人类学原则，人是作为生物中的一种来看

待的，着重血缘而蔑视社会关系。达尔文的名著Origin of Species 严复译为《物种原始》颇精确，Gattung 也就是“物种”。把人只看作动物中的一种物种，就会忽视人的社会性和自觉性。这是费尔巴哈的“人类学原则”的基本缺点。马克思在《经济学一哲学手稿》的第一手稿里在费尔巴哈的影响之下还只把人看成一个物种，到第三手稿才强调人的社会性和自觉性，并且指出人达到这样高一层的地位是来自生产劳动的实践活动。明白了这段批判继承的渊源，就会对本段有较正确的理解，译起来也就会较准确些。

“只能把人的本质理解为类(物种)，理解为一种内在的、无声的、把许多个人的纯粹自然地联系起来的共同性。”这句旧译文也很费解。“内在的、无声的”究竟是什么意思，是形容什么的？看原文也颇不易确定，可能指有内心活动而哑口无言。形容象一般动物的那种原始人所属的物种，也就是最后一词Allgemeinheit。这一词决不应译为抽象的“共同性”，因为它是由“许多个人纯粹自然地联系起来的”，而且和上文“物种”处于同位格。足见它是一个集体名词而不是一个抽象名词，应译为“总体”或“共同体”而不应译为“共同性”。“纯粹自然地联系起来”就是以自然人的方式拼在一起的“乌合之众”，而不是以社会人的组织方式联系起来的团体。

七

Gesellschaftsform 通用的译词是“社会形态”不是“社会形式”。

八

头一个词Alles(“一切”或“凡是”)

原文Aller Mysterien, Welche die theorie zum Mysticism [us] Veranlassen 译为“凡是把理论导致神秘主义方面去的神秘东西”,嫌累赘。Mysterien不是一般“神秘东西”,而是宗教中的秘密教条和仪式。

九

“对市民社会的单个人的直观”

原文是die Anschauung der einzelnen individuen und der burgerlichen Gesellschaftitiche Menschheit.

1. “对”,原文没有,一字之差便走了原义。例如“你的看法”和“对你的看法”完全是两回事。这是一个严重错误,起于乱加字。

2. “直观”,涉及下文两种直观主体。一是一些个别的人,一是市民社会。所以用und联接起来,用了两个der。如原文不错,旧译就错了。但查法文本,此句译为“在市民社会中一些零星(孤立的)个人的观照方式”。旧译所根据的版本或与一八五九年的德文版本不同。但是“直观的唯物主义”仅限于市民社会的某些孤立的个人,也还是一个问题,姑存疑。

十

“人类社会或社会化的人类”

依原文“社会化的人类”die Gesellschaftliche Menschheit, 没有“化”的意思。应译为“社会性的人类”，前一词人类社会原文是die menschliche Gesellschaft亦应译为“人性的社会”。

十一

“问题在于改变世界”

原文es kommt darauf an译为“问题”似不够。解释世界也还是问题，但改变世界是最重要的事。建议把“问题”改为“关键”。

附 建议校改译文

费尔巴哈论纲

一

前此一切唯物主义(包括费尔巴哈的在内)的主要缺点都在于对对象、现实界,即感性世界,只以对象的形状或直观得来的形状去理解,而不是把对象作为人的具体的活动或实践去理解,即不是从主体方面去理解。因此,活动的方面不是由唯物主义反而是由唯心主义抽象地阐明了,——唯心主义当然不知道实在的具体活动本身。费尔巴哈所想要的是和思想对象实在不同的感觉对象,但是他不把人的活动本身当作对象方面的活动来理解。所以,他在《基督教的本质》里只把认识活动当作真正的人的活动,而把实践只理解和固定为犹太人的那种卑鄙的表现形式。所以他不了解革命的或实践批判的活动的意义。

二

人的思维是否能达到客观真理的问题并不是一个认识问题而

是一个实践问题。人必须在实践中证明他的思想的真理，亦即现实性、威力和此岸性(可知性)。脱离实践而争辩思想是否真实，那就纯粹是一种经院气的问题。

三

有一种唯物主义的教条宣扬环境和教育的改革作用，却忘记了环境正是由人来改造的，而教育者自己也必须受教育。所以这种教条必须要把社会分成两部分，把其中一部分抬高到凌驾于另一部分之上。

环境的改变和人的活动的改变或自我改造之间的一致，只有把这两种改变都看作革命的实践，才可以认识和合理的理解。

四

费尔巴哈的出发点是宗教的自我异化，即把世界二重化为一种是宗教世界而另一种是世俗世界。他的工作是要把宗教世界还原到它的世俗基础。但是这世俗基础原是由自分裂而转入云霄，固定成为一个独立王国，这就只有用这世俗基础的自我分裂和自我矛盾才可以说明。所以这世俗基础既要从它的矛盾去理解，又要通过实践去加以改革。举例来说，既已从世俗家庭里发现到神圣家族的秘密了，就应通过认识和实践来消灭(或推翻)世俗家庭本身。

五

费尔巴哈对抽象思维不满意而要求直观，但是，他不把感性世界理解为人的实践的具体活动。

六

费尔巴哈把宗教的本质还原到人的本质。但是人的本质并不是某一个人生来固有的抽象的东西。人的本质实际上就是社会关系的总和。

费尔巴哈不对这种实际本质进行批判，他就被迫：

1. 抛开历史进程而把宗教心情(或情操)固定成为独立自主的，并且假定有一种抽象的孤立化的人性个体；

2. 因此，他只能把[人的]本质理解为“物种”，理解为一种内在的、哑口无言、由许多个人以自然的方式联系起来的总类(共同体)。

七

因此，费尔巴哈看不到宗教心情本身就是一种社会的产物，而他所分析的那种抽象的个人实际上仍属于某一形态的社会。

八

凡是社会生活在本质上都是实践的，凡是把认识误引到神秘

主义去的那些宗教秘密仪式都要在人的实践中以及对这种实践的理解中得到合理的解决。

九

凭直观的唯物主义，即不把感性世界看作实践活动的唯物主义，所能达到的最高水平不过是一些零星的个人的直观和市民社会的直观。

十

旧唯物主义的立场就是市民社会，新唯物主义的立场却是人类社会或社会性的人类。

十一

前此哲学家们只是用不同的方式去解释世界，而关键却在于改革世界。

（据1959年柏林Dietz版《马克思恩格斯全集》第三卷第五一七页改译）

马克思的《经济学—哲学手稿》中的美学问题

一 浅谈“异化的劳动”与“美的规律”

近四十年来，全世界都在争论的“异化”问题，是马克思在《经济学—哲学手稿》中特别是在“异化的劳动”章中详加阐明了的。“异化”所涉及的方面很多，包括共产主义远景，经济学、哲学、科学、宗教和文艺等等。特别涉及美学的是马克思所提的“美的规律”，马克思对这些方面的问题结合“异化”与私有制提出一些意义重大的看法。马克思只花了六个月就写出了这部手稿，从中可以看出他对私有制的极端痛恨，对共产主义宏大远景的热烈向往。同时也可以看出，这部手稿是他在匆忙之中奋笔疾书写出来的。写完就搁下来，来不及修改，一直搁了差不多九十年，到1982年才在德国出版，原稿中有些段落已残缺或遗失，这就给读者造成了很大困难。马克思沿用了黑格尔和费尔巴哈的一些术语，对一般读者不免艰晦；而且经常重复或中途停顿，也使读者很难摸索出个条理。现在我试图就个人所摸索到的一点一滴，用浅近的语言表达出来。错误在所不免，希望引起美学界的同志深入学习手稿原文，对我的浅谈进行批判纠正，以便把对

原文的理解搞深搞透一点。

这部手稿是既从人性论又从阶级斗争观点出发的。马克思先就资本主义时代关于工资、地租和资本利润以及竞争和垄断等等现实政治经济情况和弊端加以揭露和分析，同时对当时英法等国的古典政治经济学也进行批判，指出它站在维护资产阶级利益的立场，把资本主义的种种病态都视为理所当然，只罗列现象而不寻求病根所在。马克思一针见血地指出病根在于私有制所带来的“异化的劳动”。异化在实质上就是对人的肉体和精神两方面的剥削和摧残。经过层层异化，人就丧失了人的本质而退化到一般动物的地位。只有等到历史发展到共产主义时代，才有希望彻底废除私有制和异化的劳动，使人全面发展他的肉体和精神两方面的“本质力量”，凭他的实践和认识，对自然(包括社会)加工改造，日渐把人类社会的物质文化和精神文化都推进到最高最丰富的阶段。那时人与自然的对立，人与人的对立，主体与客体(对象)的对立，存在与思维的对立，抽象唯心和抽象唯物的对立以及导致纷争冲突的其它对立就都要消除净尽了。这是整部手稿的大轮廓。

现在来谈这部手稿的中心思想，即“异化的劳动”。这个词在原文是Die entfremdete Arbeit;除entfremden这个动词之外，马克思也曾用 entäussern 作为同义词。entfremdete 英译作 estranged或alienated，英文名词stranger和alien都有“陌生人”或“外方人”的意思，所以用作被动词时译“异化”或“外化”都可以。不过德文entäussern(外化)有“出卖”，“出让”，“抛出”等商业的意义，“异化”已通用，一般以沿用为宜。

“异化”和“外化”这两个词都来自黑格尔和费尔巴哈，马克思用这两个词与他们俩人所用的在意义上有联系而实质不同，

须先把黑格尔和费尔巴哈用这两个词所表达的思想交代清楚，然后才能正确地理解马克思用这两个词所表达的思想是一个重大的进展和转变。黑格尔所说的外化或异化是他的客观唯心主义辩证法的正反合三一体中的“反”的阶段。例如抽象概念（包括所谓“绝对”）是正，因为片面抽象还不真实，须在它自身设立对立面，即“另一体”或具体的事物，这就是“反”，由正而反的过程便是“外化”。正反对立，不但“正”是片面的，“反”也还是片面的，须经过否定的否定，才达到较高一级的统一，即所谓“合”。这种辩证过程于理应一直进展下去。黑格尔有时也把“外化”叫做“对象化”，即精神变物质。这是历史发展的必然，所以黑格尔用这些词并没有贬义。这种辩证法是从客观唯心主义出发的，马克思在这部手稿的最后一章《黑格尔的辩证法及其整个哲学体系的批判》一文里已批判了黑格尔的客观唯心主义的哲学基础及其辩证法的谬误。但仍沿用了“异化”“外化”“对象化”这些术语，除用“对象化”一词有时见不出贬义以外，用“异化”和“外化”都带有贬义。

马克思在这部手稿中，受到影响最深的还不是黑格尔而是费尔巴哈。在马克思之前，费尔巴哈已把黑格尔的心物关系的首足倒置扳转过来了，由概念和对立面的关系转到人本身对自然的关系。在他的名著《基督教的本质》里，费尔巴哈就从人对自然的关系出发，论证人在宗教信仰中把自己“异化”到神上去了。不过他所说的“人”不是个人而是作为“物种存在”的人，即属于同一物种的人类。基督教相信人是上帝创造出来的，实际上并不是上帝创造了人，而是人按人类自己的形象创造了上帝，这就是说，人把同属于一个物种的人类的本质外射或“异化”到上帝这个幻想产品上去了。人既把人类本质异化到上帝身上，就不再

能由人自己去发挥人的本质力量。要人由自己发挥人的本质力量，就必须消除这种自我异化。也就是要消除幻想的神。费尔巴哈把黑格尔的哲学也看成一种神学，因为正如宗教和神学把幻想中的上帝看作创世主，黑格尔的哲学也把幻想中的“绝对”或“理念”看作创世主，都把入自己异化到“绝对”去了。其结果也正和神学一样使人的本质力量失其应有的作用，所以这种“异化”也必须否定掉。这是从唯心主义转到唯物主义，由有神论转到无神论所走的一大步。马克思对费尔巴哈的这个功劳曾热情地赞颂过。不过费尔巴哈缺乏实践经验和历史发展观点，仍大谈其“爱的宗教”，在哲学上仍有半截唯物主义半截唯心主义的缺陷。马克思在《经济学—哲学手稿》里，既继承了费尔巴哈的人对自然的紧密联系，人的物种本质及其异化等观点，也批判了他的思想的抽象性和不彻底性。这是批判继承的范例。

这部手稿的突出特点是完全从劳动者出发来分析资本主义政治经济的现实情况，证明一切弊病都出在劳动者对生产劳动的关系上。这个关系是从三方面来分析的，即(1)劳动者对劳动产品的关系，(2)劳动者对生产劳动本身的关系，(3)劳动者对旁人(劳动者和非劳动者即资本家)的关系。

(1)异化的劳动使劳动者失去了他的产品，他的产品“异化”到资本家那里成为资本，而他自己创造出商品愈多反而就愈贫穷，不但掌握不到生产资料，而且也被剥夺去维持肉体生存的生活资料。资本家就凭劳动者所创造的财富作为奴役和欺凌劳动者的工具，结果迫使劳动本身和劳动者都变成日益廉价的商品。用马克思的原话来说：

劳动者生产愈多，供他消耗的就愈少，他创造的价值愈

多，他自己就愈无价值，愈下贱；他的产品造得愈美好，他自己就变得愈残废丑陋；他的对象愈文明，他自己就变得愈野蛮；劳动愈有威力，劳动者就愈无权；劳动愈精巧，劳动者就愈呆笨，愈变成自然的奴隶。

这种劳动产品的异化和资本化，还只限于“物的异化”。物的异化使劳动产品对劳动者成为一种外在的对立的奴役他自己的敌对力量。就它的恶果来看，已可看出。

(2)异化还表现在劳动者对生产劳动这种活动本身上。劳动者不但被剥夺去他的产品，而且他的生产活动也剥夺去它作为人的本质力量。他的劳动并不属于劳动者的本质：

所以在他的劳动里他不是肯定而是否定他自己，不是感到快慰而是感到不幸，不是自由地发挥他的身体和精神两方面的力量，而是摧残他的身体，毁坏他的心灵。……所以他的劳动不是自愿的而是强迫的，是强迫的劳动，因此不是一种需要的满足，而只是满足外在于它的那些需要的一种手段。……所以结果是：人(劳动者)除掉吃、喝、生殖乃至住和穿之类动物性功能之外，感觉不到自己在自由活动，而在人性的功能方面，他也感觉不到自己和动物有任何差别。动物性的东西变成了人性的东西，人性的东西变成动物性的东西。

一句话，由于劳动这种活动在本质上的异化，人就失其为人了，“其所以异于禽兽者几希”了。这就叫做“自我异化”。

(3)从物的异化和自我异化这两种定性之中，马克思还引申出异化的第三种定性，即在异化劳动中人丧失人作为一个物种(即

人类)的特性:

人是一种物种存在。这不仅因为人在实践和认识两方面都把物种(包括他自己的种和其他物的种)作为他的对象,而且……也因为他把自己就看成实在的有生命的物种,看成一种具有普遍性的因而是自由的存在。

这里“物种存在”还是沿用费尔巴哈的术语。人作为一种物种存在就是通常所说的“人类”,研究人作为一种物种的科学就叫做“人类学”。费尔巴哈强调过“人类学原则”,马克思在这部手稿中和《费尔巴哈论纲》中也沿用了“人类学原则”,但赋予它较深刻的意义,指出人的物种特性在于人有自意识即自觉性,认识到自己不仅是一个个体,而且把自己和他所属的那个物种(即人类)等同起来,因而在他的生活活动(实践和认识)中都把他的物种(即人类)作为他的对象。还不仅如此,他还认识到其它物种乃至整个自然界(包括社会)。这一切都成了“精神食粮”,时而作为自然科学的对象,时而作为艺术的对象。在实践方面,这一切自然对象都成了人的“无机的肉体”,既是生活资料,又是“人的生活活动的材料、对象和工具”。也就是生产劳动、革命斗争和科学实验的物质基础。这些就是马克思所强调的人的物种特性中的普遍性和自由性。异化的劳动就使劳动者丧失了这些特性。在第一手稿里,马克思还专谈“物种存在”。在第三手稿里,“社会性”就代替了“物种存在”:

这整个[生产]运动的一般性质就是社会性,正如社会生产出作为人性的人,社会也是由人生产出的。

这种对“社会性”的强调就弥补了费尔巴哈的“人类学原则”的缺陷。

在分析人的物种特性和人与自然的统一之中，马克思还提到人通过实践对自然界进行加工改造，从而创造一个对象世界。这段提到“美的规律”，对美学和文艺创造的意义特别重大，让我们引出全文来稍加分析：

通过实践来创造一个对象世界，即对无机自然界进行加工改造，就证实了人是一种有自意识的物种存在，也就是说，人是把物种存在当作自己的存在来对待，或是把自己当作物种存在那种存在来对待。动物固然也生产，它替自己营巢造窝，例如蜜蜂、海狸和蚂蚁之类。但是动物只制造它自己或它的后代直接需要的东西，它们只片面性地生产，而人却普遍（全面）地生产；动物只有在肉体直接需要的支配之下才生产，而人却在不受肉体需要的支配时也生产，而且只有在不受肉体需要的支配时，人才真正地生产；动物只生产动物，而人却再生产整个自然界；动物的产品直接联系到它的肉体，而人却自由地对待他的产品。动物只按照他所属的那个物种的标准和需要去制造，而人却知道怎样按照每个物种的标准来生产，而且知道怎样把本身固有的（或内在）标准运用到对象上来制造，因此，人还按照美的规律来制造。

这段话有下列几点值得特别注意：

（1）人通过实践来创造一个对象世界，即对于无机自然界进行加工改造。这条原则既适用于包括工农业的物质生产，也适用

于包括哲学科学和文艺的精神生产。这两种生产都既要根据自然，又要对自然进行加工改造。这里见出物质生产和精神生产的一致性。这就肯定了艺术既要根据自然又要改造自然的现实主义路线，排除了文艺流派中所谓“自然主义”。

(2)这两种生产都“证实了人是一种有自意识的物种存在”。人意识到人的个体就等于人的物种，而且根据这种认识来生产。这就不是根据个体肉体的直接需要，象一般动物那样，而是着眼于为人类服务的目的，根据整个物种的深远需要。就文艺来说，马克思强调文艺的自由性，并不以为自由就在“为文艺而文艺”，他否定了文艺的自私动机，却肯定了文艺的社会功用。这段举动物建筑为例来说明人和一般动物在生产方面的差别。我们在下文谈到马克思在《资本论》中有关论述劳动的章节里，还会看到马克思就这条原则作了进一步的发挥，那里举的实例也正是蜜蜂营巢和人类建筑师仿制蜂巢的差别。

(3)“人还按照美的规律来制造”，说明了人的作品，无论是物质生产还是精神生产都与美有联系，而美也有“美的规律”。这美的规律究竟是什么？这个问题曾引起不少的揣测和争论。这句话前面冠有“因此”一个连接词，“此”字显然指上文所列的两条：一条是“人知道怎样按照每个物种的标准来生产”，另一条是“人却知道怎样把本身固有的(内在的)标准运用到对象上来制造”，这两种标准的差别究竟何在？依我的捉摸，差别在于前条指的是每个物种作为主体的标准，不同的物种有不同的需要，例如人造住所和蜜蜂营巢各有物种的需要，标准(即尺度)就不能相同。蜜蜂只知道按自己所属的那个物种的需要和标准，而人的普遍性和自由就在于人不但知道按人自己的物种的需要和标准去制造高楼大厦，而且还知道按蜜蜂的需要和标准去仿制蜂巢。这

就是前一条要求。后一条比前一条更进了一步。对象本身固有的标准就更高更复杂，它就是各种对象本身的固有的客观规律。恩格斯在《劳动在从猿到人转变过程中的作用》一文中说：“我们对自然界的整个统治，是在于我们比其他一切动物强，能够认识和正确运用自然规律。”^①马克思所说的“对象本身固有的标准”也就是恩格斯所说的“自然规律”。这就要涉及创作方面的各种因素，例如创作素材、创作方法、创作媒介、作家与作品和观众与作品的关系、创作与时代和社会类型的关系、创作与文化教养和遗产继承的关系等等都各有本身固有的规律，要用得各得其所，各适其宜，才符合后一条的要求。单就创作方法来说，马克思在这里所要求的正是现实主义，包括他和恩格斯所经常提到的“典型与个性的统一”和“典型环境中的典型性格”等都要包括在“美的规律”之内。从此可见，“美的规律”是非常广泛的，也可以说就是美学本身的研究对象。

属于“美的规律”的还有马克思所经常强调的人的整体观点，他说：

人是用全面的方式，因而是作为一个整体的人，来掌管他的全面本质。

究竟什么才是整体人的全面本质呢？马克思在第三手稿《私有制与共产主义》章举的例是“视、听、嗅、味、触、思维、观照、情感、意志、活动、爱，总之，他的个体所有的全部器官”，此外还有“爱情”和一些“社会性的器官”。马克思对人的这些器官

^① 《马克思恩格斯选集》，第三卷第五一八页。

和本质力量以及它们和文艺的关系都作过深刻的分析，下文还要谈到。

二 艺术的起源：劳动

上文已约略介绍了“异化的劳动”，现在接着谈私有制和异化劳动的彻底废除是共产主义的前提以及各种感官的发展在文艺活动中的作用。马克思在第三手稿中《私有制与共产主义》章论证了私有制在历史发展中有它的必然性，只有在它的高度发展的物质财富的范围内，在它的弊病和灾祸已完全暴露的时候，共产主义才能诞生。共产主义也有不同的阶段和形式。原始的形式是公妻，较进一步的是集体私有制。二者都没有真正彻底废除私有制，因而也不可能彻底废除异化的劳动。马克思给彻底废除私有制的共产主义下了如下的意义深远的定义：

共产主义就是作为人的自我异化的私有制的彻底废除，因而就是通过人而且为着人，来真正占有人的本质；所以共产主义就是人在前此发展出来的全部财富的范围之内，全面地自觉地回到他自己，即回到一种社会性的（即人性的）人的地位。这种共产主义，作为完善化的（完全发展的）自然主义，就等于人道主义，作为完善化的人道主义，也就等于自然主义。共产主义就是人与自然和人与人之间的对立冲突的真正解决，也就是存在与本质，对象化与自我肯定，自由与必然，个体与物种之间的纠纷的真正解决。共产主义就是历史谜语得到的解答，而且认识到它自己就是这种解答。

接着马克思就指出，这种真正共产主义必然要在私有制的经济运动即生产运动的基础上才能诞生，和它相适应的各种上层建筑和意识形态也是如此：

宗教、家庭、政权、法律、道德、科学、艺术等等都是些生产的特殊方式，都受到它的一般规律的统辖。所以私有制的彻底废除，作为人性的生活的占有，就是一切异化的彻底废除——这就是说，人从宗教、家庭、政权等等返回到他的人性的即社会性的存在。

不难看出，宗教、家庭、政权之类上层建筑也都是异化的结果，它们终须废除，人才能恢复到人性的即社会性的存在。要废除它们，就先要废除私有制。这就是马克思早期的历史唯物主义的提法，后来在《政治经济学批判》的《导言》里又进一步加以明确化了。马克思的思想是一直在发展的，由第一手稿到第三手稿六个月写作之间就有些重要的发展。最明显的就是上段引文中“人性的，即社会性的存在”那句解释。在第一手稿里马克思还主要地沿用费尔巴哈的“人是一种物种的存在”那个“人类学原则”，还没有明确地强调人的社会性。在本章中人的社会性已基本上代替了人的物种存在了。这是从劳动出发来考虑人与自然的关系所必然得到的结论，因为马克思已明确指出，“集体（即社会）只是劳动的集体”，也就是说，人在劳动中才形成社会。谈到生产运动的历史发展时，马克思还指出：

这整个运动的一般性质就是社会性：正如社会生产出作为人性的人，社会也是由人生产出的，活动和享受（这就是

“人的生活活动”的总称——引者注)……都是社会性的；社会性的活动和社会性的享受。

由此可见，马克思是从人的生产劳动引申出人的社会性，又从人的社会性中引申出人道主义与自然主义的统一这条贯串全部手稿中的红线的。他在下文说得更明确：

自然中所含的人性的本质只有对于社会的人才存在；因为只有在社会里，自然对于人才作为人和人的联系纽带而存在，——他为旁人而存在，旁人也为他而存在——这是人类世界的生活要素（“要素”即基本原则——引者注）。只有在社会里，自然才作为人自己的人性的存在的基础而存在。只有在社会里，对人原是自然的（原始的——译者）存在才变成他的人性的存在，自然对于他就成了人。因此，社会就是人和自然的完善化的本质的统一体——自然的真正复活——人的彻底的自然主义和自然的彻底的人道主义。

在上文引过的共产主义的定义里已提到人道主义与自然主义的统一，现在又结合人的社会性来重申这条基本原则，足见马克思对它极端重视。这种统一含有两点互相联系的要义：一点是人之中有自然，一点是自然之中也有人。为什么说人之中有自然呢？自然是人的肉体食粮和精神食粮的来源，是人的生产劳动的基础和手段。为什么说自然之中也有人呢？人本来是和动植矿各界一样是自然中的一分子。更重要的是经过人在长时期中凭劳动对自然的加工改造，自然已变成了“人化的自然”，成了人的本质力量的“对象化”。马克思又把自然（包括社会在内）称为“人的本质力量的

现实界”，也就是说，自然是人发挥他的各种本质力量的场所（旧译本把Wirklichkeit译为抽象的“现实性”，便没有懂得原话的意思），因此，自然体现了人的需要，认识、实践、意志和情感。人不断地在改造自然，就丰富了自然；人在改造自然之中也不断地在改造自己，也就丰富了人自己。人类历史就这样日益进展下去。这就是“人的彻底的自然主义和自然的彻底的人道主义”这个人与自然的统一体的全部意义。

中国先秦诸子有一句老话，“人尽其能，地尽其利”。“人尽其能”就是人尽量发挥他的本质力量，这就是彻底的人道主义。地就是自然，“地尽其利”就是自然界的财富得到尽量开发和利用，这就是彻底的自然主义。不过这句中国老话没有揭示人与自然的统一和互相依存，只表达了对太平盛世的一种朴素的愿望。马克思在这部手稿里既揭示了人与自然的统一和互相依存，又从历史唯物主义观点替人类大同的愿望建立了一个稳实的哲学基础。依马克思的观点，应该说，只有人尽其能，地才能尽其利；也只有地尽其地，人才能尽其能。这种理想境界只有等到私有制彻底废除和共产主义诞生时才可达到。在私有制之下，不但自然离开人（劳动者）而异化掉了，人本身的本质力量也离开人而异化掉了，结果是人在饥饿线上挣扎，穷人和富人都让唯一的占有感觉或占有欲吞噬了人的全部本质力量，一个个都变成极端贫穷、极端自私的人。中国的老子有四句话：“为而不有，功成而不居，惟其不居，是以弗去。”私有制下的异化就是人人只图占有和居功，结果是利也好，功也好，都还要“去”（“去”就是“异化”）。

“为而不有，功成而不居”才是共产主义的理想，“惟其不居，是以弗去”，惟其没有唯利是图的占有欲，人的本质力量及其创造的一切财富都不至异化掉。这就是共产主义的胜利和巩固。用

马克思的话来说，共产主义的理想是“人是用全面的方式，因而作为一个人，来掌管他的全面的本质”。这就是马克思所经常强调的整体的全面发展的观点，对创造物质财富和精神财富(包括文艺在内)都是一律适用的。

整体的人的全面本质究竟是些什么呢？马克思所举的例是：

视、听、嗅、味、触、思维、观照、情感、意志、活动、爱，总之，他的个体所有的全部器官，以及在形式上直接属于社会器官一类的那些器官，都是在它们的对对象关系或它们对待对象的关系上去占有或掌管那对象，去占有或掌管人的现实界，它们对待对象的关系就是人的现实界的活动。

过去一般心理学只把视、听、嗅、味、触叫做“五官”，每一器官管(这就是“官”的原义)一种感觉。马克思把器官扩大到人的肉体和精神两方面的全部本质力量和功能。他提到思维，意志和情感，这就要涉及生理方面的各种系统，特别是神经系统了。在私有制和异化劳动的剥削和摧残之下，这整体的人的全部本质力量就失其本来应有的作用了。

因此，废除私有制就是彻底解放人的全部感觉和特性；不过要它成为这种解放，正是要靠这些感觉和特性在主体和对象两方面都已变成人性的。

所谓“人性的”，就是“社会性的”，也就是非动物性的。马克思先举眼睛为例来说明对象须具有人性：

眼睛已变成了人性的眼睛，正因为它的对象已变成一种社会性的人性的对象，一种由人造成的为人服务的对象。

例如一件工具，一座房屋，一片自然风景乃至一幅画，都是人的劳动结果，都起着为人服务的作用，都是“人化的自然”，所以就变成了社会性的人性的对象，就能为人的眼睛所掌管。

马克思还举耳朵为例来说明耳朵这个主体本身须具有人性：

正如只有音乐才唤醒人的音乐感觉，对于不懂音乐的耳朵，最美的音乐也没有意义，就不是它的对象。

这正是中国俗语所说的“对牛弹琴”。牛没有欣赏音乐的耳朵，因为牛在漫长的历史过程中由于主体和对象两方面的局限，它的生活经验不容许它从事音乐活动和接受能欣赏音乐所必需的文化教养。这两句极简单的话就解决了美和美感的不可分割的关系以及美是主观的、客观的还是主客观统一的问题。上句说音乐的美感须以客观存在的音乐为先决条件，下句说音乐美也要有“懂音乐的耳朵”这个主观条件。请想一想：（一）美只是主观的还只是客观的呢？（二）美能否离开美感而独立的存在呢！想通了这两个问题，许多美学上的问题就可迎刃而解了。

在“异化”的情况下，“满怀忧虑的穷人对于最美的戏剧也没有感觉。珠宝商只看到珠宝的商业价值，却看不到它的美和特质”。从这些实例，马克思得出结论说：

因此，社会人的各种感觉不同于非社会人的各种感觉，只有通过人的本质力量在对象界所展开的丰富性才能培养出

或引导出主体的即人的敏感的丰富性，例如一种懂音乐的耳朵，一种能感受形式美的眼睛，总之，能以人的方式感到满足的各种感官，证实自己为人的本质力量的各种感官，不仅五种感官，而且还有所谓精神的感官，即实践性的感官，例如意志和爱情之类都是如此。总之，人性的感官，各种感官的人性，都凭相应的对象，凭人化的自然，才能形成。五种感官的形成是从古到今的全部世界史的工作成果^①。

手稿中这些讨论各种感官的部分都和文艺有密切关系，因为文艺主要靠形象思维，而形象思维的基础正是掌管感性认识的各种感官。从马克思的分析看，感官的问题是非常复杂的，它涉及劳动实践在全部世界史的发展对人和对自然的关系，涉及社会类型及其相应的文化背景，涉及阶级斗争，生产斗争和科学实验三大实践，涉及个人的阶级地位、职业、教养、身体情况乃至一时偶然心境。马克思在这部手稿中显现出他才大心细。他没有抹煞意志、目的、思维和情感，甚至提到爱情和形式美。目前我们美学家中有哪一个能这样从客观事实出发，这样全面看问题呢？且不谈一些发人深省的论点，单是这种科学态度和方法论就值得我们深入学习！

目前世界各国研究马克思主义的学者们对《经济学—哲学手稿》有三种截然不同的评价。较流行的看法是这部早期著作已

① 旧心理学只研究视、听、嗅、味、触五种感官，并且只谈五官的认识功能，所以称它们为“感官”。马克思认为人的本质力量有各种不同的功能。每一种功能在生理上都有一种器官管辖。器官的功用不仅在认识，而且也在实践，不过他沿用旧词，仍称它们为“感官”。一律称为“器官”似较妥，例如人手虽可以通过触觉去认识事物，也可以作为运动器官进行劳动。

过时了，某些论点(例如“异化”)马克思本人后来也放弃了。人性论和人道主义仿佛都是反马克思主义的，最好不必再提。与此相反的另一个极端是这部手稿1932年初印行时兰修特(Landshut)和迈约(Meiyer)两位德国编辑所代表的一种观点。他们认为这部手稿标志着马克思哲学思想的顶峰，从此以后马克思在思想上就在走下坡路。他们声称《共产党宣言》中“到目前为止的全部历史都是阶级斗争的历史”应改写为“到目前为止的全部历史都是人的自我异化的历史”。这就暴露出他们要阉割阶级斗争的反动动机了。德国还有一位和他们唱同调的波匹兹(H. Popitz)在《异化的人》一书里有一章的标题就是《异化的人：辩证唯物主义的基础》。他们竟不愿意看到这部手稿的中心思想就是彻底消除私有制从而导致共产主义的诞生，也就是阶级斗争的思想。在这两种观点之外的第三种观点承认这部手稿是马克思观点发展的“转折点”，并认为异化这一范畴是“马克思主义的三大理论来源集合为一条线索的集结点”。持与此类似的历史发展观点的其他学者也认为马克思在成熟时期并没有放弃“异化”范畴，他正是在《资本论》中才彻底弄清楚了异化的秘密。我个人是赞成这第三种看法的。活力旺盛的思想总是在不断向前发展的，但是前后也总是有赓续性的。马克思在十九世纪四十年代初期正在进行“自我澄清”。手稿中某些黑格尔和费尔巴哈的思想方式和表达方式后来确实是澄清掉了，但是手稿中一些基本观点，例如私有制彻底废除是共产主义的前提，劳动是历史发展的动力，人和自然的互相依存和统一，共产主义的理想是整体的人的全面发展，认识来自实践，物质生产和精神生产(包括文艺在内)的一致性等等，在后来都得到发展。“异化”这个词后来确实少用，但它所指的事实则一直盘踞在马克思恩格斯心中，成为他们从事工人运动和

无产阶级革命的推动力。我们在《经济学一哲学手稿》问题上也决不应忘记恩格斯，因为《自然辩证法》中《劳动在从猿到人转变过程中的作用》一章正是这部手稿的最透辟的阐明和最简赅的发挥，也是这部手稿并没有过时的明证。

我们在下文就接着从美学观点来谈这部手稿中的基本思想在《劳动在从猿到人转变过程中的作用》和在《资本论》第一卷论《劳动过程》一节中的进一步的发展。

三 续谈劳动与艺术

上文谈到《经济学一哲学手稿》标志着马克思的思想发展的转折点，其中一些重要观点到他的成熟期不是放弃了而是发展了，主要的证据有二，一是恩格斯的《自然辩证法》中《劳动在从猿到人转变过程中的作用》（以下简称《从猿到人》）一文，二是马克思本人在《资本论》第一卷第三编第五章论《劳动过程》的一节。

我认为恩格斯的《从猿到人》一文是《经济学一哲学手稿》的最透辟的阐明和进一步的发挥，文字明白晓畅，学习《经济学一哲学手稿》最好先从《从猿到人》下手。就在马克思写这部手稿的1844年，恩格斯也写了得到马克思高度赞扬的《政治经济学批判大纲》。这部论著也是从批判英法古典政治经济学入手，来揭露资本主义社会的矛盾和祸害，从而论证彻底废除私有制的必要性，所以它的总的目的是与《经济学一哲学手稿》一致的，都是要发动工人运动来进行社会主义革命的。不过恩格斯在这部著作里讨论范围主要限于经济，很少涉及哲学、宗教和文艺。《从猿到人》一文虽不长，却涉及这些方面的问题。它是在前两部著

作之后三十二年(1876年)才写的, 原题为《对劳动者的奴役: 导言》, 足见主旨还是和前两部著作一致的, 后来改题为《劳动在从猿到人转变过程中的作用》, 可能是原来计划写的一部较大著作的导言。恩格斯开宗明义就说, “劳动和自然界一起才是一切财富的源泉……劳动是整个人类生活的第一个基本条件……劳动创造人本身”以及人的各种器官。这也就总结了《经济学一哲学手稿》的要义。恩格斯的发挥在于特别强调了人手、人脑和语言器官的特殊作用。他指出从猿发展到人, 人不同于猿的就在于人适应人的生活需要, 在劳动中使手达到高度发展。等到人手能制造劳动工具(石刀), “具有决定意义的一步完成了: 手变得自由了”, “所以, 手不仅是劳动的器官, 它还是劳动的产物”。人手适应不同的环境, 操作愈来愈灵巧, 同时也引起全身筋肉骨骼的变化发展, 愈来愈善于适应新的动作, 使人手和人身通过遗传而来的灵巧性达到高度的完善:

在这个基础上它(手——引者注)才能仿佛凭着魔力似地产生了拉斐尔的绘画、托尔瓦德森的雕刻以及帕格尼尼的音乐。

这个实例就生动地说明艺术起源于劳动了。

恩格斯还根据达尔文的生长相关律, 证明手不是孤立的, 手的改变也引起脚和其它器官的改变。人脚能直立, 行动更方便, 人的眼界也扩大了, 在自然事物中不断发现新的属性了。劳动的发展必然促进人与人的互相协作, “到了彼此间有些什么非说不可的地步了”, 这就产生了语言的器官, “语言是从劳动中并和劳动一起产生出来的”。不但人, 就连某些动物(如鸟), 也能学

会一种语言，从此就获得“依恋、感谢等等表现感情的能力”了。这就说明了语言不仅表现思想而且也表现情感。“首先是劳动，然后是语言和劳动一起，成了两个最主要的推动力”，使人的脑髓及其所辖的各种器官一齐发展起来，日渐趋于完善化，从而人的意识也愈来愈清楚，抽象能力和推理能力也日渐发展起来了。等到人完全形成，就产生了社会这个新因素，作为“一种有力的推动力，同时也使人的行动有更确定的方向”。

这里说的“社会”不只是本能式的社会性，而是有组织的形成制度的团体。有了社会，“人有能力进行愈来愈复杂的活动，提出和达到愈来愈高的目的”，劳动本身也日益多样化和完善化，游牧打猎之外又有了农业、商业、手工业和航行术。接着恩格斯对社会发展史作了概括的叙述：

同商业和手工业一起，最后出现了艺术和科学；从部落发展成了民族和国家。法律和政治发展起来了，而且和它们一起，人的存在在人脑中的幻想的反映——宗教，也发展起来了。

由于这些，上层建筑和意识形态都首先表现为头脑的产物，头脑似乎是统治着人类社会的东西，手所制造的东西就退到次要地位，手的活动仿佛只是执行脑所计划好的劳动，人们便习惯于把全部文明归功于脑的活动即思维的活动，这样就产生了唯心主义的世界观，认识不到劳动在社会发展中所起的作用了。

恩格斯尽管指出唯心主义世界观使存在与思维的关系本末倒置，却也丝毫不贬低人在统治自然之中有计划有目的的思维所起的巨大作用，他拿人和动物比较说：

但是人离开动物愈远，他们对自然界的作用就愈带有经过思考的、有计划的、向着一定的和事先知道的目标前进的特征。

此外，人统治自然的能力也远比动物大：

动物仅仅利用外部自然界……而人则通过他所作出的改变来使自然界为自己的目的服务，来支配自然界。这便是人同其他动物的最后的本质的区别，而造成这一区别的还是劳动。

……我们对自然界的整个统治，是在于我们比其它一切动物强，能够认识和正确运用自然规律。

人愈正确地理解自然规律，也就愈认识到：

(人)自身和自然界的一致，而那种把精神和物质、人类和自然、灵魂和肉体对立起来的荒谬的、反自然的观点，也就愈不可能存在了。^①

这是一个极其重要的结论，这正是马克思在《经济学—哲学手稿》里所作出的人道主义与自然主义的统一那个结论。从此可以见出那种认为《经济学—哲学手稿》的基本观点已过时的说法是多么荒谬和反自然了。

^① 以上恩格斯的引文，均见《马克思恩格斯选集》，第三卷第五〇八一—五一八页。

马克思的《资本论》是他的思想成熟时期的主要著作，它是否就已抛弃了《经济学一哲学手稿》的一些基本论点呢？我们现在就来研究一下《资本论》第一卷第三编第五章中马克思对“劳动过程”所作的著名的总结，先选择关键性段落如下：

劳动首先是人和自然都参加的一种过程，在这种过程中，人凭自己的活动作为媒介，来调节和控制他跟自然之间的物质交换。人自己也作为一种自然物质来对待自然物质。他为着要用一种对自己生活有利的方式去占领自然物质，于是发动肉体的各种自然力，例如肩膀，腿以及头和手：人在通过这种运动对自然加工改造之中，也就在改造他本身的自然，促使他的原来睡眠着的各种潜力得到发展，并且服从他的控制。我们在这里讨论的不是原始动物的本能的劳动，现在的劳动是由劳动者拿到市场上出卖的一种商品，和原始动物的本能劳动的情况已隔着无数亿万年了。我们现在谈的是人类所特有的那种劳动。蜘蛛结网，颇类似织工纺织；蜜蜂用蜡来造蜂房，使许多人类建筑师都感到惭愧。但是就连最拙劣的建筑师也比最伶俐的蜜蜂要高明，因为建筑师在着手用蜡来造蜂房之前，就已经在头脑里把那蜂房构成了。劳动过程结束时所取得的成果在劳动过程开始时就已存在于劳动者的观念中了，已经以观念的形式存在着了。他不仅造成自然物的一种形态改变，同时还在自然中实现了他所意识到的目的。这个目的就给他的动作的方式和方法规定了法则（或规律）。他还必须使自己的意志服从这个目的。这种服从并不仅在一些零散动作上，而是在整个劳动过程中各种劳动器官都要紧张起来，此外还要行使符合目的的意志，具体表现为集

中注意(聚精会神)。劳动的内容和进行方式对劳动者[须有吸引力],吸引力愈少,劳动者就愈不能从劳动中感到运用肉体和精神两方面的各种力量的乐趣,同时也就愈需要加强集中注意。①

这段引文和上文引的恩格斯关于人和动物的差别的两段话还是一致的,值得特别注意的有以下几个要点:

(一)开宗明义就指出“劳动首先是人和自然都参加的一种过程”,并且说明人在劳动过程中既对自然进行加工改造,同时也在改造自己。说劳动所调节和控制的是“人和自然之间的物质交换”,就是说,人用自己的肉体方面的各种力量,例如肩、腿、头和手,去创造和占领自然的物质财富,从而满足了自己的生活需要,也提高了自己的支配自然的能力。自然提供了人的劳动对象和劳动手段,发挥了人的本质力量;人在自然上面也打下了自己的烙印。双方协作互利,共同推动历史前进。这还是贯串《经济学—哲学手稿》的那条红线,即人道主义与自然主义的统一。

(二)马克思还强调人的自意识(即自觉性)、观念、目的、意志、情趣等精神方面的本质力量。这也是手稿中所详加说明的。肉体和精神两不偏废,并且在行使意志,集中注意中的器官紧张也说明了肉体与精神的紧密联系。这一点在近代心理学和移情派美学中已积累了很多例证。这是和《经济学—哲学手稿》中“整体的人的全面发展”的基本原则是一致的。

① 中译本见《资本论》第一卷上册第二〇—二〇二页。参较德文原文对中译本略加校改。“吸引力愈少”前加“须有吸引力”五字,为了读起来较通顺。——引者。

(三)马克思在这里沿用了《经济学—哲学手稿》中已举过的蜜蜂造蜂房和人仿制蜂房的差别的例证。这里有几点须特别注意：(a)物质生产和精神生产的一致性。过去心理学和美学一般只强调精神生产的特殊性而忽略了它与物质生产的密切联系和基本一致性，这还是抽象唯心主义的流毒。(b)人和动物在劳动过程中的主要分别在人在劳动创造之前，心里先已有了蓝图，有了观念，有了目的，也就是有了自意识。观念(Idee)这个词在这里指的是感性形象，不是“理念”或“理想”。制造蓝图主要还是通过形象思维。

(四)人的劳动生产都有明确的目的，就是要满足某些具体的生活需要，房子要供人居住，居住就是目的，也就是功用。这就排除了艺术无用论。更重要的是马克思说“这目的就给他的动作的方式和方法规定了法则(或规律)”。这就是第一手稿中所说的对象“固有的(内在的)规律”，这就说明了艺术和美都是有规律的，不是主观臆造的。至于哪些具体对象有哪些规律，须进行具体的分析和总结，规律并不是现存的药方。

(五)马克思肯定了劳动在内容上和在进行的方式上对劳动者都须有吸引力，就是肯定内容和形式都不可偏废。吸引力大，劳动者就感到在劳动中发挥肉体和精神两方面的各种力量的乐趣。这种乐趣实际上就是美感。无论是物质生产还是文艺创造，都可以产生美感，这就进一步说明了二者的一致性。这是艺术起源于劳动的理论基础。

我在近来写的《黑格尔的〈美学〉译后记》和《论形象思维》两文里曾一再说过，对马克思的论“劳动过程”的这段文章对美学的重要性，无论怎样强调也不为过分，因为如果懂透其中的道理，就会懂得这种实践观点必然要导致美学领域里的彻底革命。

不过“懂透其中的道理”还不是一件易事。这里引的论“劳动过程”一段名言，便是一个例子。我查看过苏联出版的《马克思恩格斯论艺术》的中文版第一卷第368—369页，其中也选了论“劳动过程”一段，把它摆在“艺术与马克思主义”总标题之下，而本段的小标题则把原书的“论劳动”改为“劳动与游戏”。《资本论》原是分析资本主义制度下的资本和商品的。就在所选的这一段中还说到“现在的劳动是由劳动者拿到市场上出卖的一种商品”，论劳动一段能摆在“艺术与马克思主义”的总标题之下吗？这至少还值得商讨。至于小标题“劳动与游戏”就骇人听闻了。我检查了这段译文，就发现译者根本不曾对照过《资本论》全书的中译本，而在“独出心裁”。例如把最后一段译成这样：

劳动以自己的内容和方式愈少吸引劳动者，因而愈少作为体力和智力的游戏(重点是引者加的)来享受，那就愈加必须有合乎目的的意志。

这段译文不但中文难懂，而且对原文擅自删削和颠倒。读者不妨自找德文原文或英文译文对照一下。我参照《资本论》的中译文，对照原文略作校改如下：

劳动的内容和进行方式吸引力愈少，劳动者就愈不能从劳动中感到使肉体和精神两方面各种力量发挥作用的乐趣，同时也就需要加强集中注意。

能说上引译文做到了忠实于原文吗？旁的错误且不必说，请特别注意加重点符号的“游戏”和“发挥作用”都是译德文原文 Spiel

(英译play)。Spiel和play都有这两个不同的含义,究竟是应该用“游戏”还是应该用“发挥作用”呢?这涉及艺术起源于游戏还是起源于劳动的问题。原来德国诗人席勒和英国经验主义者斯宾塞尔都主张艺术起源于游戏,所以这个学说就叫作“席勒·斯宾塞尔的学说”,在西方过去很风行。马克思不赞成这种游戏说而始终坚持艺术起源于劳动,上引译文的译者硬把马克思本人的艺术起源于劳动的学说阉割掉,硬要把“席勒·斯宾塞尔的游戏说”强加到马克思身上,而且还加上“劳动与游戏”这个不伦不类的小标题,问题的严重性就在此。

希望认真的读者找出原文(德文,或英法俄译本)和这句译文仔细对照一下,会看出很多问题(其中也有中文方面的),也会看出认真地对待马克思主义经典著作的翻译工作是多么刻不容缓的事。趁此再向领导同志们呼吁一声,同时也寄希望于后起的新生力量。这份重大责任就要落到他们肩上了。已有的表现和我们社会主义祖国的地位太不相称了。有志者事竟成,这一关是终必须冲破,也终会冲破的,阿门!

附 《经济学—哲学手稿》 新译片断

前 言

在六十年代国内美学讨论中，我曾涉猎过马克思的《经济学—哲学手稿》，参阅过两种中译本，今年有关出版机构又送了一部新译本托我校阅，我觉得新旧译本都还存在着一些严重问题，看起来很吃力，结果还是有很多看不懂的地方。这部手稿是作者在1844年以六个月在匆忙之中奋笔疾书写出来的。写定之后就搁下来。后来没有来得及修改，有些段落原稿已遗失了。过了九十几年才由德国马克思、恩格斯、列宁、斯大林编译局出版，接着就有了俄英法等国文字的译本。英文译本还修改过一次，其中至今还有一些严重的错误。应该承认原文有些地方确实艰晦，例如“异化”一词在原书中就有三四个同义词，有时同一个词在不同的地方还有不同的含义，例如Wesen这个常见词有时指“本质”（抽象的），有时又指“存在”（具体的东西）。所以翻译这部手稿确实是件难事，过去几种译本有些错误是情有可原的。我自己读这部手稿时，随时都碰见把握不定的地方。为着想多懂一

点，我试着从第一手稿中《异化的劳动》章和第三手稿中《私有制与共产主义》章选译了一些关键性的段落。我替自己定了两个奋斗目标：首先要自己对原文基本弄懂，其次是要读者用点心就能读懂。过去两种中译文的通病在于译者基本没有弄懂原文，而且把不大懂的外文框架硬套到中文上，既生硬而又拖沓，本来易懂的话也译得很难懂。我对自己的尝试也很不满意，不过我从尝试中得到一点经验教训。几种旧译本都使我不满意，可是也还使我得到益处，第一是碰到旁人跌交处，我就多留心点；其次是旁人也偶有可取处，例如自己译完之后，拿旁人的译文再对照一下，总要对自己的译文稍加改动。我们要冲破经典著作翻译这一难关，既要虚心认真，又要集思广益。我的这次尝试主要还是“抛砖引玉”。希望引起一些讨论，日益加深对这部经典著作的理解。

一 异化的劳动^①(选自第一手稿)

.....

我们姑从一个现在的政治经济^②的事实出发。

劳动者^③生产出的财富愈多，他的生产的力量和范围愈增长，他也就变得愈穷。劳动者创造出的商品愈多，他也就愈变成日益廉价的商品。随着物的世界日益增值，人的世界也以正比例日益

① “异化的劳动”，原文是Die entfremdete Arbeit，除entfremdete这个动词之外，马克思还用了entäussern作为同义词，英译作estranged或alienated，英文名词stranger和alien都有“陌生人”或“外方人”的意思，所以用作被动词时译“异化”或“外化”都可以，不过德文entäussern(外化)有“出卖”、“出让”、“抛出”等商业的意义。中译有时用“异己的”也颇贴切，不过碰到“自我异化”时，用“自我异己化”便嫌累赘。“异化”已通用，一般以沿用为宜。

异化和外化这两个词都来自黑格尔和费尔巴哈，与马克思所用的这两个

贬值。劳动不仅生产商品：它还生产作为一种商品的劳动本身和

词的意义有联系而实质不同。先说黑格尔，他所说的“外化”或“异化”其实就是“对象化”，是他的辩证法中正反合三一体中由正到反的阶段，例如抽象概念“有”是正，因为片面抽象，还不真实，“有”本身就设立了对立面“无”，这就把抽象性的“有”否定掉，单是“无”也还是抽象的，须经过否定的否定，在较高一级上统一起来，这就是“变”。“变”就是“有”与“无”两个相反者的同一，即所谓“合”。这种正反合逐级上升，本不应有止境，可是黑格尔让发展终止于一个笼罩一切的最高概念，叫做“绝对”。黑格尔也有时把“外化”叫做“对象化”，即精神变物质。辩证的发展是历史的必然，所以黑格尔用“外化”“异化”这些词一般没有贬义。马克思在这部手稿的最后一章《黑格尔的辩证法及其整个哲学体系》里已批判了黑格尔的客观唯心主义哲学基础及其辩证法的谬误，但仍沿用了“异化”、“外化”、“对象化”等词，除“对象化”之外，“异化”和“外化”都带有贬义。“对象化”这个词还基本上沿用黑格尔的原义。

这部手稿受到影响最深的还不是黑格尔而是费尔巴哈。在马克思之前，费尔巴哈已把黑格尔的心物关系的首足倒置扳转过来了，他把由概念转到具体事物的关系转到人对自然的关系。在他的名著《基督教的本质》里，他就从人对自然的关系出发，论证人在宗教信仰中把自己“异化”出去了，也就是说，神是人的异化。不过他所说的人不是某个人而是作为“物种存在”的人类。基督教相信上帝创造出人和万物，实际上并不是上帝创造了人而是人按自己的形象创造了上帝。这就是说，人把同属于一个物种的人类的本质“外射”或“异化”到上帝这个幻想产品上去了。人既把人类本质异化到上帝身上去，就不再能由人自己去发挥人的本质力量了。要人由自己发挥人的本质力量，就必须消除自我异化，也就是要消除幻想中的神。费尔巴哈把黑格尔的哲学也看成一种神学，因为正如宗教和神学把幻想中的上帝看作创世主，黑格尔的哲学也把幻想中的“绝对”看作创世主，也是把人异化掉了，其结果也正是和神学一样使人的本质力量失其应有的作用，所以也必须把这种神学否定掉。这是从唯心主义转到唯物主义和由有神论转到无神论的一大步。不过费尔巴哈缺乏实践经验和历史发展观点，仍大谈其“爱的宗教”，在哲学上仍有半截唯物主义半截唯心主义的缺陷（详见恩格斯的《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的结果》）。马克思在《经济学—哲学手稿》里既继承了费尔巴哈的人对自然的紧密联系，人的物种本质及其异化等观点，也批判了他的思想的抽象性和不彻底性，论证了社会性才是人的本质，社会是由人在生产劳动中形成的。这是批判继承的范例。要理解这部手稿，首先就要理解这方面的批判继承的关系。

- ② “政治经济”，这里指政治经济的实况，不应译为“政治经济学”。下文批判掩盖异化的政治经济学指英法等国的古典政治经济学，原文用Nationalökonomie，照字面是“国民经济学”，但英法俄三种译文均用“政治经济学”这是约定俗成的名词，宜沿用。
- ③ 一般译为“工人”，现一律译为“劳动者”，用意在于显出劳动者与生产劳动的紧密关系。

劳动者，——而且一般和它生产商品的速度成正比例。

这个事实只表现出：劳动所生产的对象，即劳动的产品，成为一种疏远的（异己的）东西和劳动者相对立，成为一种离开生产者而独立的力量。劳动的产品就是劳动凝定在一个对象上，变成了物质的，这就是劳动的对象化。劳动的实现就是劳动的对象化。在现在政治经济情况下，对于劳动者来说，这种劳动的实现，表现为劳动者的现实的丧失，对象化表现为对象的丧失和奴役；占有就表现为疏远化或异化。

劳动的实现表现为现实的丧失，严重到劳动者被逼饿死；对象化表现为对象的丧失，严重到劳动者被掠夺去不仅对他的生产而且对他的劳动都极为必要的东西（对象）。劳动甚至变成这样一种对象，劳动者要费最大的努力和经过最不规律的停休才能把它拿到手。^①对象的占有表现为异化，严重到劳动者所生产的对象愈多，他所占有的也就愈少，他也就愈落到他的产品，即资本的支配之下。

这一切后果都包括在这样一个定性^②里：劳动者对他的产品的关系是他对一种疏远的（异己的）对象的关系。从这个前提可以清楚地看出：劳动者愈多地消耗他自己，他所创造的和他自己对立的那个疏远的对象世界也就变得愈有威力，他自己，他的内心世界，也就愈穷，归他占有的也就愈少。情形颇类似宗教。人献给神的愈多，他留给自己的也就愈少。劳动者把他的生命投入对

① 指劳动者极难找到工作，易失业。

② “定性”译原文Bestimmung，英译作definition（定义）似失原义，中译多作“规定”，似嫌含糊，似有人主观地作出“规定”，事实上这里指的是“异化”这个客观事实具在三个特性或定性。

象里，现在他的生命就不再属于他而属于那对象了。从此这种活动的强度愈大，劳动者缺乏对象(货物)的情况也就愈严重。不管他的劳动产品是什么，他却什么也不是。所以这个产品愈强大，他自己就愈渺小。劳动者在他的产品中的异化不仅意味着他的劳动变成一种对象，一种外在的存在，而且还意味着在他之外，对他独立地而且疏远地存在着，作为一种对他是疏远的东西，成了和他对立的一种独立的力量；他拿给那对象的生命也成了一种敌对的疏远的东西和他对立着。

现在我们来更仔细地看一看对象化，劳动者的生产，以及在生产中，他的对象(即产品)的异化和丧失。

劳动者如果没有自然，即没有感性外在世界，他就什么也创造不出来。自然就是资料，他的劳动就实现在这资料上，活动在这资料上，凭借这资料，利用这资料为手段来生产。

但是正如自然一方面向劳动提供生活手段，这就是说，劳动如果没有可凭来操作的对象，它就存在不下去；另一方面它还提供较狭义的生活手段，这就是劳动者自己所借以维持肉体存在的手段。

因此，劳动者愈多地凭他的劳动来占有的外在世界即感性自然界，他也就在两方面愈多地剥夺掉自己的生活手段：首先是感性外在世界愈来愈不属于他的劳动的对象，愈不属于他的劳动的生活手段；其次是它愈来愈不是直接的生活手段，即劳动者借以维持肉体存在的手段。

因此，劳动者在这两方面都变成他的对象的奴隶，首先是他接受到一个劳动对象，即一项工作；其次是他接受到维持生活的手段。所以这就使他首先作为一个劳动者而存在，其次作为一个肉体的主体而存在。这种奴役的极坏处在于：只有作为一个劳

动者，他才能继续使自己作为一个肉体的主体；而且只有作为一个肉体的主体，他才能是一个劳动者。

（劳动者在他的对象中的异化表现为这样一种政治经济规律：劳动者生产愈多，供他消耗就愈少；他创造的价值愈多，他自己就愈无价值，愈下贱；他的产品造得愈美好，他自己就变得愈残废丑陋；他的对象愈文明，他自己就变得愈野蛮，劳动愈有威力，劳动者就愈无权；劳动愈精巧，劳动者就愈呆笨，愈变成自然的奴隶。）

政治经济学用不理睬劳动者（劳动）与生产的直接关系的办法，来掩盖劳动本质中固有的异化。劳动固然为富人生产出奇妙的作品，却替劳动者生产出穷困。劳动生产出宫殿，替劳动者却生产出茅棚。劳动生产出美，替劳动者却生产出残缺丑陋。劳动者用机器来代替劳动，却把一部分劳动者抛回到野蛮方式的劳动，把剩下的一部分劳动者变成机器。劳动生产出聪明才智，替劳动者却生产出愚蠢和白痴。

劳动对它的产品的直接关系就是劳动者对他的生产对象的关系。资本家对生产对象以及对生产本身的关系只是前一种关系的后果和证实。我们把这另一方面留待下文再讨论^①。

因此，我们在追问什么是劳动的基本关系时，其实就是追问劳动者对生产的关系。

直到现在，我们只是从一个方面来考察劳动者的异化或外

① 本章在原稿中未完中断。现存的部分侧重劳动者对生产劳动的关系，至于非劳动者即产业主或资本家对生产劳动的关系，在本章中只约略提到利息、地租，货币和工资。马克思后来在经济学中的重大发现即“剩余价值学说”可能是从“非劳动者对生产劳动的关系”部分的思想发展出来的。

化，就是劳动者对他的劳动的产品的关系。但是异化不仅表现在生产的结果上而且还表现在生产的动作上，即生产活动本身上。劳动者如果不是在生产活劳中就在异化他自己，他怎么会作为一个陌生人(外来人)来面对他的活动的产品呢？产品毕竟只是生产活动的总结。如果劳动的产品是异化，劳动本身就必然是活动方面的异化，活动的异化，异化的活动。在劳动对象的异化中只是总结了劳动活动本身中的外化或异化。

那么，劳动的异化究竟是由什么构成的呢？

第一，它就是这样—一个事实：劳动对于劳动者是外_在的，也就是说，并不属于劳动者的本质，所以在他的劳动里他不是肯定而是否定他自己，不是感到快慰而是感到不幸，不是自由地发挥他的身体和精神两方面的力量，而是摧残他的身体，毁坏他的心灵。所以劳动者只感到自己外在于他的劳动，而当他劳动时又感到劳动外在于他自己。他不劳动时就自在，劳动时就不自在。所以他的劳动不是自愿的而是强迫的，是强迫的劳动，因此不是一种需要的满足，而只是满足外在于它的那些需要的一种手段。它的疏远性清楚地表现于这样一个事实：只要身体或其他方面的压力不再存在了，人就立即逃避劳动，象逃避瘟疫一样。外在的劳动，使人异化他自己的劳动，就是自我牺牲的劳动，自我折磨的劳动。最后，劳动对于劳动者的外_在性还表现于这样的事实：它不是劳动者自己的，而是旁人的，在这种劳动里劳动者不属于他自己而属于旁人。正如在宗教里人的想象力，人脑和人心的自发能力，可以作为一种疏远的神或鬼的活动不随人意而对他起作用。① 劳动者的劳动也就是如此，它并不是他的自发的活动而是

① 例如巫婆“过阴”，招魂凭附信士身上来说话或卜吉凶。

属于旁人的活动，就是他的自我丧失。

所以结果是：人(劳动者)除掉在吃、喝、生殖乃至住和穿之类动物性功能之外，感觉不到自己在自由活动，而在人性的功能方面，他也感觉不到自己和动物有任何差别。动物性的东西变成了人性的东西，人性的东西变成了动物性的东西。

吃、喝、生殖之类固然也是些真正的人性的功能，但是在把这类功能和其它人性的活劳分离开的抽象化之中，把它们变成唯一的最终目的，它们就变成动物性的了。

以上我们已从两个方面考察过劳动这种实践性的人性的活动的异化动作。(1)从劳动者对劳动产品的关系来看，劳动产品是作为一种外在的对象而支配着劳动者的。这种关系同时也就是他对感性外在世界的关系，即对作为一种外在世界而和他敌对的那些自然界对象的关系。(2)从劳动对在劳动过程中的生产行为的关系来看，这种关系就是劳动者对自己的活动的关系，他自己的活动是一种不属于他的异己的活动，在这里活动成了苦恼，有力成了无力，生育成了阉割，劳动者自己的身体和精神两方面的力量，他的个人生活(生活无非就是活动)成了一种既不依存于他，又不属于他的而且反对他的活动。这就是自我的异化，上文所讨论过的是物的异化。

此外，我们还要从上述两个定性中引申出异化的劳动的第三个定性。^①

人是一种物种存在。这不仅因为人在实践和认识^②两方面都

^① 这第三定性实际上仍是第二定性的深化。“人是一种物种存在”，参看本卷四三九页注^①。物种有译为“类”的，嫌含混。英文作species是从达尔文来的，严复译为“物种”，似较妥。人作为一个物种，就是汉语中的“人类”。

把物种(包括他自己的种和其它物的种)作为他的对象,而且(用另一方式来表达这个事实)也因为他把自己就看成实在的有生命的物种,看成一种具有普遍性的因而是自由的存在。

从肉体方面^③来说,人和动物的种生活都要靠无机自然界过活。人比动物愈具有普遍性,他靠来过活的无机自然界的范围也就愈普遍。在认识领域里,例如植物,动物,矿石,空气,光线之类组成人的意识的一部分,时而作为自然科学的对象,时而作为艺术的对象,它们就组成人的精神方面的无机自然界,即精神食粮。对这种精神食粮,人必须进行加工,使其既可口又易消化。在实践领域里也是如此,它们也组成人的生活和活动的一部分。就肉体方面来说,人只靠这些自然界产品来过活,无论它们是作为食品,燃料,还是作为衣服和住所等等。在实践方面,人的普遍性正在于人使整个自然界成为他的无机的肉体,这就是

所以中译本有时译为“类”,不过单是一个“类”或“种”都不妥,前面应加“物”字。“物种”“物类”都可用,不过前后宜一致:不宜时而用“种”,时而又用“类”。研究人类作为一个物种的科学就是“人类学”。费尔巴哈主张以“人类学”取代神学,以研究人的本质为主,所以叫做“人类学的原则”,过去有译为“人本主义的原则”的,不妥,因为人本主义是古希腊人的思想,与神学并不冲突。马克思侧重人作为物种的本质,虽受了费尔巴哈的影响,却已认为人的物种本质中已包含费尔巴哈所忽视的社会性,第三稿《私有制与共产主义》章才着重地阐明了这一点。

- ② “认识”原文是Theorie,中译作“理论”是个错误,因为这个词在希腊文中原指一种“看法”,一种“看到的景象”(如戏剧Theatre即与Theorie同源)。“理论”是一种理性认识,而费尔巴哈和马克思在手稿中所侧重的是感性认识,感性认识尽管还是一种“认识”,却不包括“理论”。下文谈感官是认识器官时,也有人误译为“感官是理论家”。Theorie与Practice对举时一般应译“认识与实践”,不应译“理论与实践”。

- ③ 肉体方面原文是Physic,指“肉体”不指一般“物质”,中译有作“从物质方面说来”的,下文与“精神生活”并举的“肉体生活”也就成了“物质生活”,毛病出在对外语和马克思主义认识论的掌握都不够。

说，自然界既是(1)人的直接生活手段，又是(2)人的生活活动的材料，对象和工具。自然界就是人的无机的肉体，这所指不包括人的肉体在内的那部分自然界。说人靠自然界过活，就是说自然界就是人的肉体，如果不愿死，人就必须经常和这种肉体打交道。说人的肉体和精神两方面的生命是和自然界紧密联系在一起的，也就是说自然界是和它本身紧密联系在一起的，因为人本来就是自然界的一个组成部分。

异化的劳动既然把(1)自然界，和(2)人自己，人的活动功能，人的生活活动，都从人那里异化出去了，它也就把人的物种从人那里异化出去了，它使人把物种生活变成个人生活的手段。它首先导致物种生活和个人生活的异化，然后再使抽象形式的个人生活变成同样抽象的和异化的物种生活的一种目的。

于是首先就连劳动这种生活劳动，这种生产生活本身对于人来说，也只是满足他的一种需要，也就是保持肉体生存的需要的一种手段。可是生产生活本来是物种的生活。它是生产生命的生活。一个物种的全部特性就在于物种的生活活动的方式，而人的物种的特性就在于他的活动是自由的，有意识的。就连生活本身也显得只是生活手段。

动物和它的生活活动是直接同一起来的。它不把自己和自己的生活活动分别开来。^①它就是它的生活活动。人却使他的生活活动本身成为他的意志和意识的对象。他有有意识的(自觉的)生活活动。他并不和这个定性直接混而为一。有意识(自觉的)生活活动把人和动物的生活活动直接分别开来。正是由于这个缘故，人才是一种物种存在，或者说，只是由于他是一种物种存在，他才

^① 指动物没有自意识，不能把自己作为认识的对象。

是一种有意识的存在，这就是说，他的生活对他自己是一个对象。只是由于这个缘故，他的活动才是自由的活动。异化的劳动把这种关系颠倒过来了，以致尽管人本是一种有意识的存在，却使他的生活活动，他的本质，仅仅成为他的维持肉体生存的一种手段。

通过实践来创造一个对象世界，即对无机自然界进行加工改造，就证实了人是一种有意识的物种存在，也就是说，人是把物种存在当作自己的存在来对待，或是把自己当作物种存在的那种存在来对待。动物固然也生产，它替自己营巢造窝，例如蜜蜂、海狸和蚂蚁之类。但是动物只制造它自己或它的后代直接需要的东西，它们只片面性地生产，而人却普遍(全面)地生产；动物只有在肉体直接需要的支配之下才生产，而人却在不受肉体需要的支配时也生产，而且只有在不受肉体需要的支配时，人才真正地生产；动物只生产动物，而人却再生产整个自然界；动物的产品直接联系到它的肉体，而人却自由地对待他的产品。动物只按照他所属的那个物种的标准和需要去制造，而人却知道怎样按照每个物种的标准来生产，而且知道怎样把本身固有的(内在的)标准运用到对象上来制造，因此，人还按照美的规律来制造。^①

所以正是在改造对象世界之中，人才真正证实他自己是一种物种存在。这种生产就是他的能动的物种生活。通过这种生产，自然界就显得是他的作品和他的实在。所以劳动的对象就是人的

① 这段和下段说明人在生产劳动中对自然界加工改造，因而创出一个对象世界，包括物质财富和精神财富，既反映了自然，也再现了人自己。马克思在这里把这种对象世界和“美”联系起来，还提到“美的规律”，对美学有特别重大的意义。马克思后来在《资本论》第一卷第三编第五章论“劳动过程”一节里对这段作了进一步的发挥。关于这方面可参看译者在这部手稿写的《马克思的〈经济学—哲学手稿〉中的美学问题》一文。

物种生活的对象化：因为人不仅在意识中以理智的方式，而且也以实际工作活动的方式，复现了他自己，从而在自己所创造的那个世界中观照到他自己。异化的劳动既然从人那里剥夺去他的生产对象，它也就是从人那里剥夺去他的物种生活，即他的实际的物种的对象性，把人对动物的优点转化为弱点，使他的无机肉体，即自然界，从他那里被剥夺去了。

异化劳动既然把自我活动，即自由活动，降低到成为一种手段，它也就把人的物种生活变成维持人的肉体存在的一种手段了。

人从他的物种得来的意识也由异化加以歪曲，以至物种生活对人竟变成一种手段了。因此，异化的劳动把：

(3) 人的物种存在，即自然和他的精神方面的物种功能转化为对他是异己的一种存在，转化为维持他个人生存的一种手段。它把人自己的身体也从他那里异化去出了，正如外在于他的自然，他的精神本质，他的人性本质都遭到异化一样。

(4) 人从他的劳动产品，他的生活活动以及他的物种存在中异化出来了，这一事实的直接后果就是人脱离人的异化。人在和他自己对立时就是和旁人对立。凡是适用于某个人同他的劳动和劳动产品以及同他自己的关系，也同样适用于他同旁人以及旁人的劳动和劳动对象的关系。

人从他的物种本质异化出去，这句话实际上就是说，一个人脱离旁人而异化了，因为这两人之中每一个人都脱离人的本质而异化了。

人的异化，一般地说，人对他自己所处的每一种关系，首先都是由他对那些旁人的关系来实现和表现的。

因此，在异化的劳动的关系范围之内，每个人看旁人都按照

他自己作为一个劳动者所发现的标准和关系。

.....

因此，通过疏远化的，异化的劳动，劳动者生产出一个对劳动疏远而且外在于劳动的人对这种异化的劳动的关系。劳动者对劳动的关系产生出资本家(或者随使用什么别的名称来称呼劳动的主子)。因此，私有制就是异化的劳动以及劳动者既外在于自然又外在于他自己的那种情况的产品，结果和必然后果。

.....

从异化的劳动对私有制的关系就可引申出另一结论：社会从私有制等等和奴役中的解放就是劳动者解放的政治形式，这并非说，只有劳动者的解放才是生死攸关的大事，而是说，劳动者的解放就包括全人类的普遍解放在内，因为全人类的奴役都涉及劳动者对生产的关系，都只是这种关系的一种变相和后果。

二 私有制与共产主义(选自第三手稿)

.....

3. 共产主义就是作为人的自我异化的私有制的彻底废除，因而就是通过人而且为着人，来真正占有人的本质；所以共产主义就是人在前此发展出来的全部财富的范围之内，全面地自觉地回到他自己，即回到一种社会性的(即人性的)人的地位。这种共产主义，作为完善化的(完全发展的)自然主义，就等于人道主义，作为完善化的人道主义，也就等于自然主义。共产主义就是人与自然和人与人之间的对立冲突的真正解决，也就是存在与本质，对象化与自我肯定，自由与必然，个体与物种之间的纠纷的真正解决。共产主义就是历史谜语得到的解答，而且认识到它自己就

是这种解答。①

因此，整个历史运动，既是共产主义的实际的诞生活动，即它的经验性的实际存在的诞生活动，而对它的思维着的意识来说，又是理解到和认识到的它的生产的运动过程。②……

很容易看出，这整个变革运动必须要在私有制运动即在经济运动中，既找到它的经验性的基础，又找到它的认识性的基础。

这种物质的直接可感觉到的③私有制就是异化的人类生活的物质的可感觉到的表现。它的运动——生产和消费——就是一切直到现在的生产运动的感性揭示，这种生产运动就是人的实现或现实。宗教、家庭、政权、法律、道德、科学、艺术等等都是些生产的特殊方式，都受到它的一般规律的统辖。所以私有制的彻底废除，作为人性的生活的占有，就是一切异化的彻底废除

① 第一段给共产主义下了一个有深刻哲学意义的定义。共产主义就是要彻底废除私有制和人的自我异化，使人全面地自觉地回到社会性的人的地位，达到人与人，人与自然以及人道主义与自然主义的完全统一。

这里“人的本质”原文是menlich wesen, wesen这个词有两种意义，一是“存在”，是具体的东西(事物)，二是“本质”，是抽象的概念。费尔巴哈在《基督教的本质》中用的就是第二个意义。马克思在手稿里两个意义都用。例如拿思维和存在对举时就取wesen的第一个意义；这里就取它的第二个意义。下文还提到“存在与本质”，原文是Existenz und wesen也是取wesen的第二个意义。“存在”本应体现“本质”，存在与本质脱节便是“异化”的恶果，这是手稿的基本论点。“人的本质”实际就是“人性”。“人道主义”中译本有译为“人文主义”的，欠妥，因为“人文主义”原指欧洲文艺复兴中对古典文艺和学术的崇尚，而马克思所理解的“人道主义”是人与自然统一的全面发展，是共产主义的人道主义。

这里“彻底废除”中的“彻底”原文是Positive，有译为“积极的”，“实证的”或“肯定的”，其实在这里应译为“彻底的”。

② 已往的历史都是共产主义的准备阶段。整个人类历史都是生产史。

③ “可感觉到的”原文是Sinnliche，是从名词Sinn(感官或感觉)变来的，亦可译为“感性的”，其实就是“具体的”、“物质的”。在黑格尔和马克思的著作里，“感性世界”往往就指“物质世界”。

——这就是说，人从宗教，家庭，政权等等返回到他的人性的即社会性的存在。

.....

我们看出：在私有制彻底废除的前提下，人就生产人（包括他自己和旁人）；直接体现他的个性的那个对象同时既是他自己的为旁人的存在，又是旁人的存在，而这旁人的存在也是为他的存在。^① 不过无论是劳动的材料还是作为主体的人也都是如此，既是上述历史运动的出发点，又是它的结果（正是因为二者必然是出发点，私有制才有历史的必然性）。因此，这整个运动的一般性质就是社会性：正如社会生产出作为人性的人，社会也是由人生产出的。活动和享受，无论在内容还是在存在形式方面，都是社会性的；社会性的活动和社会性的享受。自然中所含的人性的本质只有对于社会的人才存在；因为只有在社会里，自然对于人才作为人和人的联系纽带而存在——他为旁人而存在，旁人也为他而存在——这是人类世界的生活要素。只有在社会里，自然才作为人自己的人性的存在的基础而存在。只有在社会里，对人原是他的自然的（原始的——译者）存在才变成他的人性的存在，自然对于他就成了人。因此，社会就是人和自然的完善化的本质的统一体——自然的真正复活——人的彻底的自然主义和自然的彻底的人道主义。^②

社会性的活动和社会性的享受^③ 决不只是以某种直接的集体

① 这就是“人人为我，我为人人。”

② 注意第一手稿只强调人的“物种性”，现在“社会性”取代了“物种性”，这是马克思在思想上的重大进展。社会是劳动集体，只有在社会里，人和人，人和自然以及人道主义和自然主义才能真正统一起来，发挥最大的作用。

③ “活动和享受”原文是die Tätigkeit und der Genuss，英译本对Genuss有时译为mind（心），有时又译为consumption（消费），都极不妥。这个词的原义是“享受”、“乐趣”等等，涉及劳动的乐趣和文艺欣赏，在文艺理论方面有特殊的重要性，不应随便译。

活动和直接的集体享受的形式而存在，尽管集体活动和集体享受，即直接在人与旁人的实际社会交往中所表现和实现出来的那种活动和享受，也会出现，只要社会性的这种直接表现植根于它的内容的本质而且符合它的自然(本性)。

不过当我以科学的方式活动，即我所从事的活动不大能和旁人直接结成集体去进行时，我也仍然是社会性的，因为我是作为一个人而活动的。不仅我的活动所凭的资料是作为一种社会产品而供给我的(例如思想者所用来的活动的语言)，而且我自己的实际存在就是社会性的活动，所以我凭自己所做出来的东西是为社会做的，而且我这样做时还意识到自己是一种社会性的存在。^①

我的一般意识不过是一种活的形象[反映]在认识中的形象，这种活的形象就是实在的集体存在或社会性的存在(集体生活或社会生活)，尽管现时一般意识只是来自实际生活的一种抽象品，并且作为这种抽象品，却以对抗的方式和实际生活对立着。所以我的一般意识的活动——作为这样一种活动——也是我作为一种社会存在，在我的认识中的存在。^②

我们首先必须避免把“社会”再定作与个人相对立的抽象品，个人就是社会性的存在。所以他的生活表现——尽管不象是在直接形式上和旁人共同完成的一种生活表现——毕竟还是一种社会生活的表现和证实^③。人的个体生活和物种生活不管有多大

① 注意：马克思并不认为科学研究工作一定要由集体进行。科学家的工作尽管是由个人单干的，仍不失其为社会性的。因为科学家自己本是社会性的人，他的工作是为社会服务的，而且他的研究资料(包括“思想资料”和语言)又是社会产品。

② 本段“一般意识”即“意识形态”，译“普遍意识”的不妥。这里已可看出意识形态理论与反映论的萌芽。

③ 例如上文所说的科学工作。

差异(这是不可避免的)——例如个体的存在形态比起物种的存在形态较特殊或较一般，或是物种生活中一种较特殊或较一般的个体生活——二者毕竟不是迥然不同的。

人在他的物种意识里证实了他的真正的社会生活，而且只是在思想里复现他的实际存在，正象反过来说，物种存在也在物种意识里证实它自己，而且在它的一般性上作为一种思维者而自觉地存在着。①

因此，人，纵然是一个特殊的个体(正是他的特殊性才使他成为一个个体，成为一个个别的具有集体性的存在)，他毕竟还是一个整体，一个理想性(或观念性)的整体，一方面是被思维过和被感觉过的社会作为主体的自为(自觉)的和实际存在；另一方面在现实界里他也既作为社会的实际存在的观照和实际享受，又作为人的各种生活表现的整体而在那里存在着(客观地存在着)。②

从此可见，思维和存在尽管有分别，却仍然是互相统一的。

死亡显现为物种对具体个人的严酷的胜利，而且否定了他们的统一。③但是具体个人也只是一种具体的物种存在，作为这样的存在，就得有死亡。

(4)正如私有制只是下列事实的感性具体表现：人变成了对自己是对象性的，变成了一种疏远的无人道的对象；④他的生命

① 作为集体，社会也和个人一样，可以作为意识和思维的主体，这是近代群众心理学和社会心理学所证实的。马克思主义的“自在阶级”与“自为阶级”的区分也是从集体可以作为意识和思维的主体这个原则出发的。

② 这段原文极艰晦。已出版过的中译文还更艰晦。译者参考俄译和英译而试译的这段文字仍很难令自己满意，希望关心这部手稿的同志们共同斟酌，攻破这个难关。

③ 个人有死亡，物种却长存。个人死亡，就破坏了他与物种存在的统一。

④ 人变成了商品和机器之类对象，过着奴役生活。

表现就是他的生命的异化；他的实现就是他的实现的丧失，成了一种异化的现实；同理，私有制的彻底废除就是由人和为人对人的本质和生活，对象性的人以及人的劳动成就所取得的感性（具体）掌管，这种掌管并不应理解为直接的片面的享受，不是取“占有”（Besitzen）或“所有”（Haben）的意义。人是用全面的方式，因而是作为一个整体的人，来掌管他的全面本质。^①人对世界的各种人性的关系——视、听、嗅、味、触、思维、观照、情感、意志、活动、爱，总之，他的个体所有的全部器官，以及在形式上直接属于社会器官一类的那些器官，都是在它们的对对象关系或它们对待对象的关系上去占有或掌管那对象，去占有或掌管人的现实界，它们对待对象的关系就是人的现实界的活动，因此，人的本质定性和活动有多么复杂，它们对待对象的关系也就有多么复杂。这就是人的活动和人的忍受，因为忍受，从人的意义来理解，就是人的一种自我享受。

私有制使我们（人）变得很愚蠢和片面，以至一个对象只有当我们占有它，即当它作为资本为我们而存在，或直接归我们所有，归我们吃，喝，穿，住，等等，总之，由我们使用时，它才成为我们的一个对象。尽管私有制又把这占有本身的直接实现仅仅看作生活手段，而它作为手段而对之服务的那种生活却是私有制的生活——即劳动和资本化。

所以，这些肉体和精神方面的全部感觉就都被干脆异化掉，只剩下占有感觉了。人的本质就必须降落到这样极端贫穷，才能使人把他的内在的财富生产出来（关于“占有”这个范畴，参看

^① 这句话仍强调人的整体性，是这部手稿中的一个基本观点。下文列举人的各种感官以及知情意各方面的功能或生活活动就是人的“全面本质”。

赫斯在《第二十一页》中的论文)。^①

因此，废除私有制就是彻底解放人的全部感觉和特性；不过要它成为这种解放，正是要靠这些感觉和特性在主体和对象两方面都已变成人性的，眼睛已变成了人性的眼睛，正因为它的对象已变成一种社会的人性的对象，一种由人造成的为人服务的对象。因此，各种感觉在它们的实践中就已直接变成认识者器官。^②它们为着一种事物本身而使自己与该事物发生关系，但是该事物本身对它自己和对人的关系是一种对象性的人性的关系，^③反过来说也是如此。因此，需要和享受都已失去了自私的性质，自然也已失去了它的单纯的功利性质，因为效用已变成了人性的效用。

同理，旁人的感觉和享受也变成归我所有。因此，除掉上述那些直接器官之外，还有一些社会性的器官从社会的形式形成和发展起来了。例如和旁人的直接社交活动已变成了我表现我的生活的一种器官和人性的生活的一种占有方式。^④

人的眼睛显然用不同于粗野的非人的眼睛所用的方式来满足自己，人的耳朵也不同于粗野的耳朵，其它感官由此类推。

① 《第二十一页》是早期共产主义者赫斯(Hess)所办的一个刊物，马克思受过他的影响。

② 这句中文旧译本是“感觉在自己的实践中成了理论家”(见中文版《马克思、恩格斯论艺术》第一卷203页)。理论家原文是 Theoretiker。理论是抽象思维的工作，本文所讨论的视、听、味、触各种感觉所得到的一般是感性认识，不涉及抽象思维。眼、耳、鼻、舌等怎么就成了理论家呢？Theoretiker 在这里只能译为“认识者”或“认识器官”。参看第一稿注。

③ 我只有在某一事物以人的方式使自己对人发生关系的条件下，才能在实践中使我自己与该事物发生关系——马克思注。

④ 社交成为社会性的器官，因为它是我与旁人交流感觉和其它生活活动的渠道，使旁人的变成我的，我的也变成旁人的。

我们已看到，人只有在一个条件下才不至使自己丧失在他的对象里，那就是该对象变成了对他是人的对象或对象性的人。这也只有在一个条件下才可能，那就是该对象对于他已变成了一种社会性的对象，而他自己对自己也已变成了一种社会性的存在，而社会对于他也变成一种在该对象中的存在。

所以从一方面看，在对象的现实界，对于社会中的人到处都已变成为人的本质力量的现实界——即人的现实界，因而成为他自己的本质力量的现实界时，一切对象对于人就变成了他自己的对象化，^①变成了肯定(证实)和实现他的个性的对象，变成了他的对象，也就是说，人自己变成了对象。对象怎样变成人的对象就要取决于对象的性质和与对象性质相适应的(人的)本质力量的性质；因为正是根据这二者之间的关系的具体(特定)性质才可以作出特殊的具体的肯定方式。一个对象对于眼睛不同于耳朵，眼睛的对象不同于耳朵的对象。每种本质力量的特殊性正是它的特殊本质，所以也就是它的特殊方式的对象化，特殊方式的对象性的实在的和有生命的存在。因此，人在对象世界中得到肯定，不仅凭思维，而且要凭一切感觉。

另一方面从主体来看，正如只有音乐才唤醒人的音乐感觉，对于不懂音乐的耳朵，最美的音乐也没有意义(感觉)，就不是它的对象，因为我的对象只能是我的某一种本质力量的证实(肯

① “人的本质力量的现实界”即人的各种感觉和功能发挥作用的场所。“一切对象对于人就变成了他自己的对象化”就是“人化的自然”。例如我栽了一棵树，这棵树就体现了我的本质力量，所以它就是我自己的对象化，我在树身上肯定了我自己作为人的本质。这棵树对我的肉体和精神两方面也发生了一些影响。所以自然之中有我的本质力量的因素，我之中也有自然力量的因素。这条人与自然，人与人，主体与对象(客体)的统一，即人道主义与自然主义统一的基本原则，是研究这部手稿所要首先掌握的。

定)，所以它对于我是怎样也正如我的本质力量作为主体的能力对它自己是怎样，因为一个对象的意义对于我（只有在具有和它相适应的感官的情况下才有感觉〈意义〉）必正和我的感官走得一样远。因此，社会人的各种感觉不同于非社会人的各种感觉，只有通过人的本质力量在对象界所展开的丰富性才能培养出或引导出主体的即人的敏感的丰富性，例如一种懂音乐的耳朵，一种能感受形式美的眼睛，总之，能以人的方式感到满足的各种感官，证实自己为人的本质力量的各种感官，不仅五种感官，而且还有所谓精神的感官，即实践性的感官，例如意志和爱情之类都是如此。总之，人性的感官，各种感官的人性，都凭相应的对象，凭人化的自然，才能形成。五种感官的形成是从古到今的全部世界史的工作成果。

受到粗野的实践需要支配的感官也只有一种有限的意义（感觉）。对于挨饿的穷人并不存在着人用的那种食品，只存在着食品的抽象存在，可以是最粗糙的，很难说这种饮食活动和动物的有什么不同。满怀忧虑的穷人对于最美的戏剧也没有感觉，珠宝商只看到珠宝的商业价值，却看不到它的美和特质，他根本没有赏识珠宝的感官。因此，人的本质的对象化，无论是从认识的还是从实践的观点来看，都要使人的感官成为人性的，并且创造出能适应人类存在和自然界存在的全部财富的人性的感官。^①

正如通过私有制及其富裕和贫穷——或则说，物质和精神的两方面的富裕和贫穷——的运动，在成长中的社会为着这种形成

① 以上关于人的感官功能及其发展是马克思主义文艺理论中一个重要组成部分，因为文艺主要靠形象思维这种感性认识活动。参看恩格斯的《自然辩证法》中《劳动在从猿到人转变过程中的作用》一节。

所需要的全部材料都是现成的，已形成的社会也创造(生产)出具有全部丰富本质的人，丰富的，具有全面而又深刻的感觉的人，作为它的长存的现实。①

我们看出，主观主义和客观主义，唯灵主义和唯物主义，活动和忍受(能动和被动)只有在社会情况中才失去它们的矛盾对立，从而失去作为这些矛盾对立的客观存在；我们看出，认识方面的矛盾对立，只有凭人的实践能力通过实践的方式，才有可能得到解决。所以要解决它们决不只是一种知解方面的课题，而是一种实际生活的课题。这是哲学所不能解决的，正因为哲学把它仅仅看作一种认识方面的课题。②

我们看出，工业的历史和工业已建立的客观(对象性)存在就是一部揭示人的本质力量秘密的书，就是向各种感官展现的人类心理学。③ 从前人们对这部书(工业)，都不是按照它和人的本质的联系，而总是只按照一种外在的效用关系去理解，因为人们在异化这个框子里活动，对人类的一般存在，宗教或历史，只知道按其抽象的一般的性质，理解为政治、艺术、文学等等，理解为

① 这里拿两种社会来反比：一种是在成长中(Werdende)还实行私有制的社会，一种是将来既已形成的(gewordne)进入共产主义的产生全面发展的丰富的人的社会。

② 认识方面的矛盾只有人通过实践才可解决，这就是“实践是检验真理的唯一标准”。

③ 以下阐明共产主义时代工业和自然科学的宏大远景，即从人类凭自己的本质力量对自然界(包括社会)加工改造，达到“人尽其能，物尽其利”的最高度丰富性的物质和精神的全面发展。这种发展在现代主要表现为工业(包括农业)。工业是一部以具体感性世界揭开人类本质力量的活动及其丰富成果的秘书的书。它在认识方面的反映就是真正的心理学，也就是自然科学和社会科学统一起来的整体(“人的科学”)。马克思的这个基本思想给费尔巴哈的“人类学原则”以一种新的远较深广的涵义：私有制和异化的彻底废除和人类的真正解放。马克思也批判了古典政治经济学单从“庸俗的需要”而不从人类全面发展的观点出发。

人的本质力量的实况和人的物种活动。在寻常的物质的工业中（这种工业既可理解为上述一般运动中的一个组成部分，也可以把上述一般运动理解为工业本身的一个特殊部门，因为从前人类活动都是劳动，都是工业，都是本身已经异化的活动），我们所面临的是一些具有感性的疏远的有效用的对象，即具有异化形式的对象化过的人的本质力量。这部书正是可用感官接触到的历史中最现代的部分，一种心理学如果还没有打开这部书，它就不能成为一门现实的内容丰富的真正的科学。在如此广阔的人类生产活动的财富展现在面前时，一种科学除掉可用“需要”，“庸俗的需要”，这个词就可表达完的之外，它就看不出任何其他意义，于是就傲然把这样巨大部分的人类劳动都抽掉不管，而且还感觉不到自己的欠缺，我们对这样一种科学该怎样看呢？各种自然科学已经开展了巨大活动，而且占有了日益增长的大量资料。可是哲学对自然科学仍然是疏远的，正如自然科学对哲学也是如此。过去这两种学问的暂时的统一只是一种离奇的幻想。有统一的意志而没有统一的手段。就连历史编纂学也只偶尔注意到自然科学，把它看作一种有启蒙作用，有实效和导致某些重大发明的因素。但是自然科学现已日益通过工业，以实践的方式在侵入人类生活和进行改革，为人类解放作准备，尽管它还必须直接完成阉割人的工作。^①工业就是自然因而也是自然科学对人的现实的历史关系，所以如果把工业看作对人的本质力量的外来的揭露，我们也就会理解到自然中人的本质或人中自然的本质。结果，自然科学就会抛开它的抽象唯物的，或则无宁说，抽象唯心的倾向，

① 要让私有制和异化的脓包发展到成熟。

而变成人的科学的基础，^①就象它现在就已变成现实的人的生活的基础，尽管还具有异化的形状。如果认为生活有一种基础而科学却有另一种基础，这根本就是一句谎言。在人类历史中亦即在人类社会的诞生活动中变成的自然才是实在的人的自然；因此，通过工业变成的自然，尽管具有异化的形状，才是真正的人类学的自然。

感性世界(见费尔巴哈)必须是一切科学的基础，只有在科学从感性世界的感性意识和感性需要这双重形式出发时，也就是说，只有在科学从自然出发时，它才是真正的科学。于是“人”就变成感性意识的对象，而“人作为人”的需要也变成(自然的感性的)需要，全部历史都是为此作准备，都是发展史。历史本身就是自然史的一个真正的部分，就是自然变成人的经过。自然科学将来会统括人的科学，正如人的科学也会统括自然科学，二者将来会成为一种科学。

人是自然科学的直接对象，因为直接的感性自然对于人就直接是人的感性世界(一种同义的表达方式)直接作为另一个感性地呈现于他的人，因为他自己的感性世界只有通过那另一个人才能对他自己成为人的感性世界。但是自然是人的科学的直接对象。人的第一个对象——人——就是自然，就是感性世界，而各种特殊的感性的本质力量一般只有在自然事物的科学中才能获得它们的自我认识，因为它们只有在自然对象中才能得到对象性的(客观的)实现。思维的要素本身——思维的生活表现的要素——

① 自然中有人的本质，人之中也有自然的本质，抽去前者是抽象的唯物倾向，抽去后者是抽象的唯心倾向。抛开这两种抽象，才能找到“人的科学”的基础。

语言，^①就是感性的自然。因此，自然的社会性的实在，人的自然科学和关于人的自然科学都是同义词。

我们看出，政治经济学中的丰富和贫穷的地位已为丰富的人和丰富人的需要所取代了。丰富的人同时就是需要有人各种生活表现的完整体的那种人。这种人在他的自我实现中是作为一种内在必然或作为需要而存在的。不仅是人的丰富，就连人的贫穷，在社会主义已实现的前提下，都同样具有人的因而就是社会的意义。贫穷是一种被动的约束，迫使人感到一种需要，要享受最大限度的财富，要成为另一种人。客观(对象性)事物在我身上的统治，我的本质活动的感性迸发，就是激情，这种激情在这里于是就变成我的本质的活动。

《根据1956年柏林出版的马克思恩格斯《经济短著》本译》

① 语言是思维本身的要素——马克思主义语言学中的基本原则。

形象思维：从认识角度和 实践角度来看

毛泽东《给陈毅同志谈诗的一封信》在1978年1月发表以来，文艺界一直在进行深入的学习和热烈的讨论，大家都体会到这封信指出了新诗和一般文艺今后发展的大方向，其中最重要的一点是肯定了形象思维在文艺创作中的重要作用。毛泽东说：“诗要用形象思维，不能如散文那样直说，所以比、兴两法是不能不用的。”毛泽东还指出不用形象思维的弊病说，“宋人多数不懂诗是要用形象思维的，一反唐人规律，所以味同嚼蜡。”联系到新诗，毛泽东指出：“要作今诗，则要用形象思维方法，反映阶级斗争与生产斗争，古典绝不能要。”这个关于文艺方针的一项极重要的文件，解决了美学理论中一个在国内久经争论的问题，彻底粉碎了“四人帮”所鼓吹的“从路线出发”、“主题先行”和“三突出”之类谬论以及其在文艺界所造成的歪风邪气，为马克思主义文艺理论的发展和我国文艺创作的繁荣都奠定了牢固的基础。

笔者多年来在介绍西方文艺理论时不断地述评情感与想象对文艺创作的重要性，凡是看过《西方美学史》近代部分的人都会看出述评的主题之一就是形象思维。这部教材1962年出版之

后不久，在1965年夏季曾有人大张旗鼓地声讨形象思维论，说“所谓形象思维论……正是一个反马克思主义的认识论体系，正是现代修正主义文艺思潮的一个认识论基础”，“不过是一种违反常识，背离实际胡编乱造而已”。北京文化界对此曾举行过一次座谈会，由反形象思维论者说明他的理由，让与会者讨论。作为形象思维的一个辩护者，笔者也应邀参加讨论，提出了一些直率的意见。过了几个月，这篇声讨形象思维论的大文就在当时由陈伯达控制的《红旗》(1966年第2期)上以最显著的地位发表了。接着“四人帮”就对知识界进行法西斯专政，笔者对此就不再有说话的权利了，但是心里并没有被说服。读到毛主席给陈毅同志谈诗的一封信，憋了十几年的一肚子闷气霎时通畅了，接着在报刊上读到一些讨论的文章，受到了不少启发，看来意见也还有些分歧，似值得继续深入讨论下去。问题牵涉面很广，现在只能从美学史出发，从认识和实践的角度来提出一些看法，请同志们批评指正。

首先来谈一下反形象思维论者控诉形象思维论的一个罪状：“违反常识，背离实际，胡编乱造。”“形象思维”这个词要涉及语言学常识，它在英法文都是Imagination，在德文是Einbildung，在俄文是Восбращение，相应的字根是image，Bild和образ，意思都是“形象”，派生的动名词就是“想象”。“形象思维”和“想象”所指的都是一回事。过去常用“想象”，到了十八世纪中期，德国黑格尔派美学家“移情说”的创始人弗列德里希·费肖尔在《论象征》一文里才用过“形象思维”这个词。他说，思想方法有两种：一种用形象或形状，另一种用概念和文词；认识宇宙的方式也有两种：一种用文词，另一种用形象^①。

^① 费肖尔的《论象征》载在他的《批评论丛》德文版第四卷，引文见四三二页。

在俄国较早用“形象思维”这个词的是别林斯基。这两位都是用“形象思维”来诠释“想象”的。

“名者实之宾”，名所以指实，先有实而后有名，无论在国外还是在中国，“想象”或“形象思维”都是有实可指的，字源很古的，而且现在还是日常生活中经常运用的词。例如“想象”这个词，屈原在《远游》里就已用过（“思旧故以想象兮”），杜甫在《咏怀古迹五首》里也用过（“翠华想象空山里”）。我国文字本身就大半是形象思维的产品，许慎《说文解字》序里所说的六书之中较原始而且也较重要的“象形”、“谐声”、“指事”和“会意”四种都出自形象思维。中国诗文一向特重形象思维，不但《诗经》、《楚辞》和汉魏“乐府”如此，就连陆机的《文赋》和司空图的《诗品》也还是用形象思维而不是抽象说理。难道这一切都是“胡编乱造”吗？

一 从认识角度来看形象思维

认识论首先涉及心理学常识，人凭感官接触到外界事物，感觉神经就兴奋起来，把该事物的印象传到头脑里，就产生一种最基本的感性认识，叫做“观念”、“意象”或“表象”。这种观念或表象储存在头脑里就成为记忆，在适当时机可以复现。单纯的过去意象的复现是被动式的，文艺创作所用的都是一种“创造性的形象思维”，就各种具体意象进行组织安排和艺术加工，创造出一个新的整体，即艺术作品。哲学家和科学家对这种来自感性认识的具体事物的意象却用不同于艺术的方式加以处理。那就是用分析、综合、判断和推理，得出普遍概念或规律的逻辑思维。逻辑思维是根据感性认识而比感性认识高一级的认识活动。

这个道理毛泽东在《实践论》里说的再精辟不过了。“认识的感性阶段，就是感觉和印象的阶段”，“社会实践的继续，使人们在实践中引起感觉和印象的东西反复了多次，于是在人们的脑子里生起了一个认识过程中的突变(即飞跃)，产生了概念”，“概念同感觉，不但是数量上的差别，而且有了性质上的差别”。形象思维属于感性认识范畴。在文艺方面强调形象思维，因为文艺要从现实生活出发而不是从概念公式出发，所达到的成果也不是概念性的理论而是生动活泼的艺术形象。所以毛泽东一再指示文艺工作者必须深入工农兵群众中去，深入工农兵的实际斗争中去，“到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程”^①。从此可见，文艺创作之前必须深入现实生活，加深对现实生活的感性认识，积蓄文艺创作的原始材料。这正是根据马克思主义的认识论和文艺观点。反形象思维论者所提出的公式却是“表象(事物的直接印象)→概念(思想)→表象(新创造的形象)”。这个公式并不符合马克思主义的认识论体系和文艺观点，其理由有二：第一，概念是逻辑思维的结果，是由感性认识到理性认识的一种飞跃，要经过分析综合和判断推理的复杂过程，表象能简单地就“飞跃”到概念吗？其次，第二个表象即文艺作品，据上述公式，它是由概念产生的，也就是说，文艺是逻辑思维的产品。逻辑思维既然担负了文艺创作的任务，当然就不用形象思维了。这种论点和“主题先行论”倒是一丘之貉。提出这种论点的人反而说“现代形象思维论是现代修正主义文艺思潮的一个认识

① 《毛泽东选集》，第四卷第八一七—八一八—八一八页。

论的基础”。大家试想一下，这顶大帽子究竟应该给谁戴上才最合式呢？

（一）从西方美学史来看形象思维

我们的主要课题是要从西方美学史角度来看形象思维问题。在西方，从古希腊一直到近代，奉为文艺基本信条的是“摹仿自然”。摹仿自然实际上就是反映现实，但这个提法也可能产生误解，以为摹仿即抄袭，因而忽视文艺的虚构和创造作用。柏拉图就有过这种误解。从客观唯心主义出发，他认为只有“理”或“理式”(Idea)才真实，具体客观事物是理式的摹仿，离真理已隔了一层，只是真理的“摹本”或“影子”，至于摹仿具体客观事物的文艺作品和真理又隔了一层，只是“摹本的摹本”，“影子的影子”，也就是虚构的幻想。根据这种理由，柏拉图要把诗人驱逐出他的“理想国”境外。他可以说是西方反对形象思维的第一个人。反对形象思维所导致的结果就是限制文艺的发展，甚至排斥文艺。《理想国》一书的结论正说明了这一点。不过柏拉图言行并不一致，他的哲学对话也不是抽象说理，大半用生动具体的形象来阐明他的哲理。他的门徒亚理斯多德是“摹仿自然论”的坚决维护者，他的《诗学》肯定了诗人要描写的是“按照可然律或必然律可能发生的事”，描写的方式是“按照事物应该有的样子”。在《伦理学》中他还肯定了艺术是一种“生产”，一种“创造”，作品的“来源在于创造者而不在对象本身”。因此，他认为文艺作品虽要虚构，却不因此就虚假；不但如此，它比起记载已然事物的历史“还是更哲学的、更严肃的”，更“带有普遍性”。亚理斯多德这些观点已包含了形象思维和艺术创造的精

义，尽管他还没有用“形象思维”这个词^①。在《修词学》里他还讨论了“隐喻”和“显喻”。这就涉及“比”、“兴”了。

西方古代文艺理论中想象或形象思维这个词最早出现在住在罗马的一位雅典学者菲罗斯屈拉特斯(Philostratus, 170-245)所写的《阿波罗琉斯的传记》(Life of Apollonius of Tyana)^②。这里涉及形象思维的一段话是文艺由着重摹仿发展到着重想象的转折点。阿波罗琉斯向一位埃及哲人指责埃及人把神塑造为一些下贱的动物，并且告诉他，希腊人却用最好的最虔敬的方式去塑造神像。埃及哲人就问：“你们的艺术家们是否升到天上把神像临摹下来，然后用他们的技艺把这些神像塑造出来，还是有什么其它力量来监督和指导他们塑造呢？”他回答说：“确实有一种充满智慧和才能的力量。”埃及哲人问：“那究竟是什么力量？除掉摹仿以外，我想你们不会有什么其它力量。”接着就是以下一段有名的回答：

创造出上述那些作品^③的是想象。想象比起摹仿是一种更聪明伶俐的艺术家。摹仿只能塑造出见过的事物，想象却也能塑造出未见过的事物，它会联系到现实去构思成它的理想。摹仿往往畏首畏尾，想象却无所畏惧地朝已定下的目标勇往直前。如果你想对天神宙斯有所认识，你就得把他联系到他所在的天空和众星中间，并且一年四季地去看，菲狄亚

① 他用过 Phantasie 这个词，不过指的是被动的复现的幻想活动，参看英国 Butts 的亚理斯多德的《诗学》的英译评注第一二五——二七页。不过在近代西文中 Phantasie 也往往用作 Imagination 的同义词。

② 阿波罗琉斯是一位新毕达哥拉斯派学者。这部传记的原文和英译文载在英国 Loeb 古典丛书中，参看第二卷第七七——八一页。

③ 指上文谈到的一些著名的希腊神像雕刻。

斯就是这样办的。再如你如果想塑造雅典娜女神像，你也就必须要在想象中想到与她有关的武艺、智谋和各种技艺以及她如何从她父亲宙斯的头脑中产生出来的。^①

这里值得注意的是“想象却也能塑造出未见过的事物”，会“联系到现实去构思成它的理想”，而且在塑造人物形象时须联系到人物的全部身世和活动去构思，足见想象仍必须从现实生活出发，但不排除虚构和理想化。这里也可看出典型人物性格的要义。涉及的题材是神话，据黑格尔对象征型艺术的论述，希腊众神都是荷马和赫西俄德两位史诗人按照人的形象把他们创造出来的，每个神都代表一种人物性格，所以各是一种典型，也各是一种形象思维的产品。

“想象”这个词在西方虽到公元三世纪左右才出现，可是它所指的事实却比历史还更古老。读者不妨参考黑格尔的《美学》第二卷，特别是论象征型艺术中涉及希腊、中世纪欧洲以及古代埃及、印度和波斯的宗教和神话的部分。从此就可以见出，形象思维是各民族在原始时代就已用惯了，尽管古代很少用这个名词。

对于一般关心西方美学史和文艺批评史的人来说，注意力宜集中到由封建社会过渡到资本主义社会近代五百年这段时间里。在这段时间里，社会制度和人类精神状态都在随经济基础和自然科学的发展起着激烈的变化。哲学界进行着英国经验主义对大陆理性主义的斗争，文艺界进行着以英德为代表的浪漫主义对法国

① 据希腊神话雅典娜是智慧女神、工艺女神和女战神，又是雅典城邦的女护神。她母亲怀孕她时她父亲宙斯把她母亲吞吃下去，雅典娜是从宙斯头脑里产生出来的。

新古典主义的斗争。这两场意识形态领域里的斗争是互相关联的，都反映出上升资产阶级对封建制度的冲击以及个性自由思想对封建权威的反抗。十七世纪欧洲大陆上流行的是笛卡儿、莱布尼兹和沃尔夫等人的理性主义。当时所谓“理性”还是先天的、先验的，甚至是超验的，不是我们现在所理解的以感性认识为基础的理性认识。和大陆理性主义相对立的是当时工商业较先进的英国的培根、霍布斯、洛克、休谟等人所发展出来的经验主义。他们认为人初生下来时头脑只是一张白纸，生活经验逐渐在这张白纸上积累下一些感官印象，这就是一切认识的基础。他们根本否认有所谓无感性基础的“理性”。肯定感性认识是一切认识的基础，这是经验主义的合理内核。形象思维在文艺创作中的作用日益受到重视是和经验主义重视感性认识分不开的，也是和浪漫运动对片面强调理性的法国新古典主义的反抗分不开的。新古典主义的法典是布瓦洛的《诗艺》。这部法典是从笛卡儿的良知(Bon sens)说出来的，强调先天理性在文艺中的主导作用：

……要爱理性，让你的一切文章
永远只从理性获得价值和光芒。

全篇始终没有用过“想象”这个词。但是在英国，比布瓦洛还略早的培根就已在强调诗与想象的密切关系。在他的名著《学术的促进》里培根把学术分成历史、诗和哲学三种，与它们相适应的人类认识能力也有三种：记忆、想象和理智。他的结论是“历史涉及记忆，诗涉及想象，哲学涉及理智”。从此可见，培根不但已见出形象思维和抽象思维的分别，把文艺归入形象思维，而且还指出复现性想象(记忆)和创造性想象的分别，指出诗不同

于历史记载。在《论美》一篇短文里他还指出同出形象思维，诗与画却有所不同，诗能描绘人物动作，画却只能描绘人物形状，这也就是后来莱辛在《拉奥孔》里所得到的结论。此后英国文艺理论著作没有不强调想象的。就连本来崇拜法国古典主义的艾迪生也写过几篇短文鼓吹“想象的乐趣”。到了浪漫运动起来以后，想象和情感这一对孪生兄弟就成了文艺创作的主要动力，具体表现在抒情诗歌和一般文艺作品里，也反映在文艺理论里。这是上升的资产阶级的自我中心，力求自由扩张的精神状态的反映，后来虽有流弊，却也带来了一个时期的文艺繁荣。

十八世纪中美学研究也开始繁荣了，大半都受到英国经验主义的影响。涉及形象思维要旨的有两部值得一提的著作：一部是意大利哲学家维柯的《新科学》。维柯初次从历史发展观点，根据希腊神话和语言学的资料，论证民族在原始期，象人在婴儿期一样，都只用形象思维，后来才逐渐学会抽象思维。在神话研究方面，后来黑格尔在《美学》第二卷论象征型艺术部分以及马克思关于神话的看法多少有些近似维柯的看法。在美学和语言学方面受他影响最深的是他在意大利的哲学继承人克罗齐。现代瑞士儿童心理学家皮亚杰(Piaget)也从研究儿童运用语言方面论证了儿童最初只会用形象思维^①。

十八世纪另外一种值得注意的著作就是初次给美学命名为“埃斯特惕克”的鲍姆嘉通的《美学》。作者明确地把美学和逻辑学对立起来，美学专研究感性认识，其中包括艺术的形象思维，逻辑学则专研究抽象思维或理性认识。

总之，“形象思维”古已有之，而且有过长期的发展和演

^① 皮亚杰关于儿童心理学的著作有多种，其中一种专从儿童语言中研究形象思维的。他在英国讲过学，有些著作已译成英文。

变，这是事实，也是常识，并不是反形象思维论者所指责的“违反常识、背离实际胡编乱造”。这种指责用到他自己身上倒很合适。

（二） 马克思肯定了形象思维

反对形象思维论者不但打着“常识”的旗号，而且打着“马克思主义的认识论”的旗号，叫嚣什么形象思维论是“一个反马克思主义的认识论体系”。上面我们已根据毛泽东同志的《实践论》说明了形象思维所隶属的感性认识的合法地位，现在不妨追问：究竟马克思本人是不是一位反形象思维论者呢？梅林在《马克思与寓言》一文里论证了马克思继歌德和黑格尔之后是“一位天生的寓言作者”（faisseur d’allegoriess）^①。寓言或寓意体诗文就是中国诗的“比”，黑格尔的《美学》第二卷结合象征型艺术详细讨论过，它还是形象思维方式之一。马克思在他的经典性著作里也多次肯定了形象思维。最明显的例子是《政治经济学批判》的“导言”里关于神话的一段话：

……任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化；……希腊艺术的前提是希腊神话，也就是已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。这是希腊艺术的素材。^②

接着谈到社会发展到不再用神话方式对待自然时，马克思说，这

^① 参看法文本《马克思恩格斯论文艺》，第三六九—三七〇页的法译文。

^② 见《马克思恩格斯选集》，第二卷第一一三页。

时就“要艺术家具有有一种与神话无关的幻想”。“想象”在原文中用的是Einbildung,“幻想”在原文中用的是Phantasie,这两个字在近代西文中一般常用作同义词。足见马克思肯定了艺术家要有形象思维的能力,尽管神话时代已过去。在摩根的《古代社会》的评注里,马克思也是就神话谈到“想象”,把想象叫做人类的“伟大资禀”。毛泽东同志在《矛盾论》里谈到神话时也引用了上引马克思的一段话,并且结合到神话中的矛盾变化,指出神话“乃是无数复杂的现实矛盾的互相变化对于人们所引起的一种幼稚的、想象的、主观幻想的变化”,“所以它们并不是现实之科学的反映”。从此可见,毛泽东同志肯定形象思维,并不是从《给陈毅同志谈诗的一封信》才开始,而是早就在这个问题上发挥了马克思主义。毛泽东同志的诗词就是形象思维的典范。

二 从实践角度来看形象思维

马克思主义创始人分析文艺创造活动从来都不是单从认识角度出发,更重要的是从实践角度出发,而且分析认识也必然是要结合到实践根源和实践效果。早在一八四五年,马克思在《关于费尔巴哈的提纲》里就反复阐明实践的首要作用,①他指出:“人的思维是否具有客观的真理性,这并不是一个理论的问题,而是一个实践的问题。”费尔巴哈的“主要缺点是:对事物、现实、感性,只是从客体的或者直观的形式去理解,而不是把它们当人的感性活动,当作实践去理解,不是从主观(应作“主体”——引者)方面去理解”,“费尔巴哈不满意抽象的思维而诉诸感性的

① 见《马克思恩格斯选集》,第一卷第十六—十九页。

直观，但是他把感性不是看作实践的、人类感性的活动”。这些论纲是马克思主义哲学的核心。毛泽东同志在《实践论》里更加透辟地发挥了《费尔巴哈论纲》的要旨。在这篇光辉的著作里实践论取代了过去的认识论，对哲学做出正本清源的贡献。可惜我们过去在美学讨论和最近的形象思维的讨论中没有足够地深入学习这些重要文献，所以往往是隔靴搔痒。片面强调美的客观性和片面从认识角度看形象思维，都是例证。最近哲学界还有人否认实践是检验真理的唯一的标准。这些都说明马克思主义在我们头脑里扎根还不深，值得警惕。

从实践观点出发，马克思主义创始人一向把文艺创作看作一种生产劳动。生产劳动，无论就现实世界这个客体还是就人这个主体来看，都有千千万万年的长期发展过程。这道理恩格斯在《劳动在从猿到人转变过程中的作用》一文里已作了科学叙述^①。马克思著作中讨论文艺作为生产劳动最多的是在1844年写成的《经济学—哲学手稿》^②。这部著作里研究了各种感官和运动器官的发展与审美意识的形成，研究了劳动与分工对人的影响，证明了在劳动过程中人类不断地按自己的需要在改变自然，在自然上面打下了人的烙印（这就是对象或客观世界的“人化”）。同时也日渐深入地认识自己和改变自己。

马克思后来在《资本论》第一卷第三编等五章里扼要概括《经济学—哲学手稿》里关于劳动过程改造客观世界从而改造作为劳动主体的人这个道理如下：

劳动首先是在人与自然之间所进行的一种过程，在这种

^①见《马克思恩格斯选集》，第三卷第五〇八一五二〇页。

^②出过中译本，译文艰晦，参看本书选的节译和注释。

过程中，人凭他自己的活动来作为媒介，调节和控制他跟自然的物质交换。人自己也作为一种自然力来对着自然物质。他为着要用一种对自己生活有利的形式去占有自然物质，所以发动各种属于人体的自然力，发动肩膀和腿，以及头和手。人在通过这种运动去对外在自然进行工作、引起它改变时，也就改变他本身的自然（本性），促使他的原来睡眠着的各种潜力得到发展，并且归他自己去统制，我们在这里姑且不讨论最原始的动物式的本能的劳动，……我们要研究的是人所特有的那种劳动。蜘蛛结网，颇类似织工纺织；蜜蜂用蜡来造蜂房，使许多人类建筑师都感到惭愧，但是即使最庸劣的建筑师也比最灵巧的蜜蜂要高明，因为建筑师在着手用蜡来造蜂房以前，就已经在他的头脑中把那蜂房构成了。劳动过程结束时所取得的成果已经在劳动过程开始时存在于劳动者的观念中，已经以观念的形式存在着了。他不仅造成自然物的一种形态改变，同时还在自然中实现了他所意识到的目的，这个目的就成了规定他的动作的方式和方法的法则，他还必须使自己的意志服从这个目的。这种服从并不是一种零散的动作，在整个劳动过程中，各种劳动器官都紧张起来以外，还须行使符合目的的意志，这表现为注意，劳动的内容和进行的方式对劳动者愈少吸引力，劳动者愈不能从劳动中感到自己运用身体和精神两方面的各种力量的乐趣，他对这种注意的需要也就愈大。①

马克思的这段教导对于美学的重要性无论如何强调也不为过分，它会造成美学界的革命。这段话不仅阐明了一般生产劳动的性质

① 参看中文版《资本论》，第1卷第192页，校对过德文本，对译文稍作修改。

和作用，同时也阐明了文艺创作作为一种生产劳动的性质和作用。建筑是一种出现较早的艺术，已具有一切艺术活动的特征。建筑师用蜡仿制蜂房，不是出于本能，而是出于自觉意识，要按照符合目的意识和意志行事。在着手创作之前，他在头脑中已构成作品的蓝图，作品已以观念的形式(原文是副词ideel)存在于作者的观念或想象(原文是Vorstellung，一般译为“观念”或“意象”，法译本即译为“想象”)中，足见作品正是形象思维的产品。更值得注意的是形象思维不只是一种认识活动，而是一种既改造客观世界从而也改造主体自己的实践活动，意识之外还涉及意志，涉及作者对自己自由运用身体的和精神的力量这种活动所感到的乐趣。也就是在这个意义上，劳动(包括文艺创作)会成为人生第一必需。

从这个观点来看形象思维，它的意义与作用就比过去人们所设想的更丰富更具体了。过去美学家们在感官之中只重视视觉和听觉这两种所谓“高级感官”和“审美感官”，就连对这两种感官也只注意到它们的认识功能而见不出它们与实践活动的密切联系。马克思在《经济学一哲学手稿》里五种感官都提到，特别阐明在人与自然的交往和交互作用的过程中，双方都日益发展，自然日益丰富化，人的感官也日益锐敏化。五官之外马克思还提到头、肩、手、腿之类运动器官，恩格斯特别强调人手随劳动而日益发展是由猿转变到人的关键。“手变得自由了，能不断地获得新的技巧，完善到仿佛凭着魔力似地产生出拉斐尔的绘画，托瓦尔德森的雕刻和帕格尼尼的音乐”。

(一) 近代心理学的一些旁证

近代心理学的发展也给感官认识与实践活动的密切联系提供

了一些旁证。

第一个旁证就是法国心理学家夏柯(Charcot)耶勒(Janet)和库维(Coué)等人根据变态心理所发展出来的“念动的活动”(ideomotor activity)说。依这一说,头脑里任何一个固定化观念(或意象)如果不受其它同时并存的观念的遏制作用,就往往自动机械似地转化为动作,例如人格分裂症和夜行症之类情况。即在日常生活中,“念动的活动”的事例也不少,例如专心看舞蹈或赛跑,自己的腿也就动起来,看到旁人笑或打哈欠,自己也不知不觉地照办。法国另一个著名的心理学家里波(Th. Ribot)把念动的活动应用到文艺心理学里,写出了《创造性的想象》(L'imagination créatrice)^①一书。他从各方面研究了创造性的形象思维。另外一个法国著名的美学家色阿伊(G. Séailles)在他的《艺术中的天才》(Le Génie dans l'Art)^②里也详细讨论了念动的活动与形象思维的问题,特别是其中第三章。这一类的著作对于研究形象思维问题的人们都是不可忽视的资料。

第二个旁证是关于筋肉感觉(kinetic sensation)或运动感觉的一些研究^③。过去只提五官,现在又添了一种感觉到运动中的筋肉感官。感觉到运动也就要在脑里产生一种意象,而这种运动意象也就要成为形象思维中的一个因素。近代美学中费肖尔和立普斯派的“移情作用”以及谷鲁斯派的“内幕仿作用”都是从研究运动感觉而提出的^④。美籍犹太文艺评论家贝冉孙(Berensen)

① 1926年巴黎F. Alcan书店出版。

② 1923年,巴黎F. Alcan书店出版。

③ 参看外国心理学家闵斯特堡(H. Münsterberg)的《心理学》,有英文本,在美国出版。

④ 趁便可指出,费肖尔也是黑格尔的门徒,马克思于1857—1858年仔细读过费肖尔刚出版的《美学》,并且作过大量的笔记摘录,参看《马克思恩格斯论文艺》法文本的序文第六五页。

在他的名著《佛罗伦萨派绘画》中特别着重绘画作品对观众心中所产生的筋肉紧张或松弛的感觉。其实这种看法在我国早已有之。画论中所提的“气韵生动”，文论中所提的“气势”和“神韵”，“阳刚”和“阴柔”之类观念至少有一部分与筋肉感觉有关。传说王羲之看鹅掌拨水，张旭看公孙大娘舞剑，从而在书法上有所改进。还有一位名画家在画马之先，脱衣伏地去体验马的神态姿势。这些都必然借助于筋肉感觉。不过造形艺术（雕刻和绘画）之类“空间艺术”，一般较难表现运动，所以温克尔曼主要从希腊雕刻入手，才得出伟大艺术必以“静穆”为理想的片面性结论。筋肉感觉起作用最大的是音乐、舞蹈和诗歌之类“时间艺术”。这一类艺术都离不开节奏，而节奏感主要是一种筋肉感或运动感。我们不妨挑一些描绘运动的作品来体验一下，例如：

噫吁戏，危乎高哉！蜀道之难，难于上青天！

（李白《蜀道难》）

荡胸生层云，决眦入归鸟，会当凌绝顶，一览众山小。

（杜甫《望岳》）

昵昵儿女话，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场。

……跻攀分寸不可上，失势一落千丈强。

（韩愈《听颖师弹琴》）

读这类作品，如果不从筋肉感觉上体会到其中形象的意味，就很难说对作品懂透了。历来在诗文上下工夫的人都要讲究高声朗诵，其原因也正是要加强抑扬顿挫所产生的筋肉感觉，从而加深诗文意味的体会。

第三个旁证是关于哲学界和心理学界对“有没有无意象的思

想(imageless thought)”问题的争论，笔者在欧洲学习时正赶上这场争论，报刊上经常有报道^①。一位英国学者(名字已记不起了)写过一部书，评介了这场争论。所谓“无意象的思想”就是一般所谓“抽象的思想”。抽象思想的存在是不容否认的，坚持没有“无意象的思想”的一派人的出发点还是理性认识不能没有感性认识的基础这一基本原则。值得注意的是这派人也正是强调筋肉感觉的。记得他们所举的事例之一是“但是”这个联结词。从表面看，这个词及其所代表的思想是一般性的、无意象的。说它是“有意象的”，他们却也拿出了心理学实验仪器所记录下来的筋肉感觉转向的证据。筋肉在注意力强化、弱化或转向时都产生不同的感觉，留下不同的意象。所以象“但是”、“如果”这类词所代表的思想毕竟还不是无意象的。这一点旁证可以帮助我们更好地理解马克思在上引一段话里所提到的“劳动器官紧张”和表现为“注意”的“符合目的的意志”活动。

(二)艺术作品必须向人这个整体说话

从以上所述各点可以看出形象思维这个问题是很复杂的，决不能孤立地作为一种感性认识活动去看，认为它是既不涉及理性认识，更不涉及情感和意志方面的实践活动。这种形而上学的机械观在美学界至今还很流行。病根在于康德的《判断力的批判》上部这一美学专著。康德在这里用的是分析法。为科学分析起见，他把人的活动分析为认识和实践两个方面，实践活动又分为互相联系的意志和情感两个方面。接着他就在这个体系中替审美活动或艺术活动找一个适合的位置，把它分配到感性认识那方面去。

^① 如果查本世纪二十到三十年代英国哲学刊物《Mind》，可能还查得出。

“界定就是否定”，康德的界定就带来了两个否定，一个是否定了审美活动与逻辑思维所产生的概念有任何牵连，另一个是否定了它与实践方面的利害计较和欲念满足有任何牵连。这样，真善美就成了三种截然分开的价值，互不相干。康德的出发点是主观唯心主义和形而上学的机械观。不可否认他在美学方面作出了一些功绩，但是也应认识到他的观点所造成的恶劣后果，在文艺界发展为“为艺术而艺术”的风气，在美学界发展成为克罗齐的“直觉说”。从此文艺就变成了独立王国，摆脱了一切人生实践需要的形象“游戏”。一般对文艺活动没有亲身经验和亲切体会的美学学究们(包括笔者本人)中这种形而上学机械观的毒都很深，在十九世纪科学界的有机观特别是马克思主义的唯物辩证法已很久就日益占优势了，现在是彻底清算余毒的时候了。

什么是辩证的有机观呢？歌德在《搜藏家及其伙伴们》中第五封信里说得顶好：

人是一个整体，一个多方面的内在联系着的能力(认识和实践两方面的——引者注)的统一体。艺术作品必须向人这个整体说话，必须适应人的这种丰富的统一整体，这种单一的杂多。

要“适应人的这种丰富的统一整体”，艺术活动(包括形象思维在内)就必须发动和发展艺术家自己的和听众的全副意识、意志和情感的力量和全身力量，做到马克思论生产劳动时所说的“从劳动中感到运用身体和精神两方面各种力量的乐趣”。这样才不会对美、美感和形象思维之类范畴发生象过去那样片面孤立因而仍是抽象的观念。

这样一来，美学的任务就比过去远较宽广，也远较复杂了。艺术虽然主要用形象思维，不以概念为出发点，也不以概念为归宿，但是作为人类古往今来都在经常进行的一种活动，艺术必然也有它自己的逻辑或规律。寻求这种规律是美学中比过去更艰巨的工作。过去从英国经验主义派研究“观念联想”的工作，到近代心理学家们研究“移情作用”，“念动的活动”，“内幕仿”，运动中的“筋肉感觉”，“创造性想象”以及儿童语言之类工作，都各以某种片面方式在寻求艺术形象思维的规律。对这些工作我们决不能持虚无主义态度，至少要弄清在现代世界美学方面人们在干些什么。如果坚持从马克思主义出发，来对待美学方面批判继承推陈出新的任务，我们首先应该承认自己的落后，少浪费时间发些空议论，多做些按规划分步骤的、踏实而持之以恒的研究工作，才有望完成美学方面的新时期的历史任务。

形象思维在文艺中的 作用和思想性

研究美学决不能脱离现实，应该经常注意文艺界的现实动态，包括正在热烈讨论的一些文艺上的问题。形象思维便是近几年来引起热烈讨论的一个大问题，我们文艺界和美学界对这样的大问题都不应袖手旁观。

这个问题，首先是由郑季翘同志发表在一九六六年四月《红旗》上的《在文艺领域里必须坚持马克思主义认识论——对形象思维论的批判》^①一文中提出的。当时曾在一些座谈会上进行过讨论。接着就是林彪和“四人帮”对文艺界施行法西斯恐怖专政，这问题就搁下来，没有人敢谈了。到了一九七八年一月毛泽东同志《给陈毅同志谈诗的一封信》公开发表了，其中明确地肯定了“诗要用形象思维”；于是《红旗》、《诗刊》、《文学评论》和其它刊物又就形象思维问题展开了热烈的讨论。这时，郑季翘同志在一九七九年《文艺研究》的创刊号上又发表一篇《必须用马克思主义认识论解释文艺创作》^②，针对一些反对意见为自己进行辩护。这种勇于争鸣的精神是可佩服的，值得效法的。

① 以下简称“郑文一”。

② 以下简称“郑文二”。

我原已在光明日报《哲学》专刊创刊号上发表了一些个人的看法，现在读到“郑文二”，觉得还有步他后尘的必要，再来谈一谈“形象思维在文艺中的作用和思想性”这个问题。

“郑文一”根本判决了形象思维论的反马克思主义认识论的罪状；在毛泽东同志肯定了“诗要用形象思维”之后，“郑文二”已承认了有形象思维这回事，不过对形象思维的解释还是原封未动。“郑文二”一开头就在“还历史的本来面目”的题目下，大做文章，详细考证了写“郑文一”时还没有看到毛泽东同志《给陈毅同志谈诗的一封信》，并且叙述了“四个帮”如何排挤他，使他失掉了中央文革小组中的地位等等。其实，知道实情的广大人民群众，决不会硬从政治上把反对毛泽东同志和附和江青、陈伯达的大帽子压在郑季翘同志的头上；但是在思想上他确实是“主题先行论”的先行者，对毛泽东同志的《实践论》和《矛盾论》也未见得理解得很准确、很全面。

毛泽东同志在发表《给陈毅同志谈诗的一封信》以前，没有肯定过形象思维吗？郑季翘同志不应忘记《矛盾论》里就矛盾的转化问题谈到《山海经》、《淮南子》、《西游记》和《聊斋志异》等书里的神话故事中的变化“乃是无数复杂的现实矛盾的互相变化对于人们所引起的一种幼稚的、想象的、主观幻想的变化”，“所以它们并不是现实之科学的反映”。毛泽东同志还引用了马克思关于神话的话来作证：

任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化。（重点号引者加）

所谓“想象”正是“形象思维”，毛泽东同志已说明了神话（原始

艺术的土壤)乃是对现实的想象的反映而不是对现实的科学的反映。这不是就已说明艺术的反映不同于科学的反映,想象不同于抽象推理吗?《实践论》也把感性认识和理性认识分得很清楚。

毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》里还说,“学习马克思主义……并不要我们在文学艺术作品中写哲学讲义”;“空洞干燥的教条公式……不但破坏创作情绪,而且首先破坏了马克思主义”。这不是明确地斥责文艺作品运用抽象说理,搬弄教条公式吗?江青的“主题先行论”和“三突出”之类货色还不算公式教条文艺的“样板”理论吗?可惜的是“郑文一”正是替“主题先行论”提供了理论基础,不管作者是有意的还是无意的。更可惜的是经过许多参加讨论者指出他的错误之后,作者在“郑文二”里没有从原来的立场后退一步,反而把“主题先行论”说得更露骨。

“郑文一”的基本观点是,

“表象(即事物的直接映象)——概念(思想)——表象(新创造的形象),也就是个别(众多的)——一般——典型。”

“郑文二”进一步发挥如下:

……作家、艺术家在观察、体验生活的过程中,获得了大量的生活素材(即表象材料),经过分析研究(即进行抽象),取得对社会生活的理性认识,形成一定的主题思想和创作意图,再依据这种思想意图,对头脑中贮存的生活素材进行选择、提炼,运用创造性的想象加以重新组合,从而塑造出能够体现作者思想意图的艺术形象(即新创造的表象),这样创造出来的艺术形象,由于是以一定的理性认识为指导的,又是选取了富有特征的表象材料组合成的,就是说,它是典型

化了的，……

“郑文二”还对作者自己和形象思维论者的分歧作了总结：

……我认为，作家在实践中获得生活素材的基础上，必须经过科学的抽象，达到理性认识并在这理性认识的指导下，进行创造性想象，再把这种想象的内容描绘出来，造成文学作品；而形象思维论者的……“形象思维过程”，却是排斥以抽象思维为中介，不需要概念参加，从生活中的形象直接“飞跃”到艺术形象。所以这种分歧的实质，就在于是否用马克思主义的认识论来解释文艺创作。

“郑文一”和“郑文二”的要义就在上引三小段话里，话是说得清楚的。作者就分歧所下的结论也是很清楚的，就是：作者自己是站在马克思主义的一边，而形象思维论者却站在非(或反)马克思主义的一边。作为一个形象思维论者，我不揣冒昧，再进行一些反驳。

首先，要把几个名词的意义说清楚。

思维就是开动脑筋来解决一个问题或构成劳动生产或革命斗争的一种规划或图案。思维既是一种活动，就要产生成果。作为活动，思维本身就是一种实践，一种生产劳动，它所产生的成果便是认识。一切认识都是来自实践，而检验认识的真伪也还要靠实践。认识有两种：感性认识和理性认识，这两种认识的分别，毛泽东同志在《实践论》里已说得很清楚，不容混淆，更不容以理性认识来代替或淹没感性认识。

艺术的思维不同于科学的思维，艺术的思维主要是形象思

维，科学的思维主要是抽象思维或逻辑思维。形象思维就是用形象来思维(英文是think in image变成名词是imagination)。过去有人把think in image(德、法、俄三种文字中这个短语的结构相同)误译为“在形象中的思维”，便不成话。郑文沿用了这种误译，把别林斯基所说的形象思维看作“形象中的思维”，接着就据此指责别林斯基说，“形象中的思维是建立在客观唯心主义基础上的”，接着他又转了一百八十度的大弯说，别林斯基的形象思维“说明了艺术的特征，即思想应当寓于形象之中，则是合理的”。接着他就用了一个“所以”跳到另一个大胆的结论：“所以，我觉得毛泽东同志正是在这种意义上(即‘在形象中的思维’这种意义上——引者注)用了形象思维这一术语。”可是毛泽东同志明明白白地说：“诗要用形象思维”，并没有说“诗要在形象中思维”。

在上引短短的一小段中，郑季翘同志连跳了四大步：一、由形象思维跳到“在形象中的思维”；二、由“在形象中的思维”跳到“思想寓于形象之中”；三、由别林斯基的“客观唯心主义”跳到“思想应当寓于形象之中”这个“艺术的特征”；四、由对别林斯基的一贬一褒跳到毛泽东同志正是在“在形象中的思维”的“意义上用了形象思维这一术语”。这四大步都是只有郑季翘同志才能办到的“飞跃”。起点一步跳错了，以下几步就越跳越离奇，“跳入非非”。这是他的思想方法的特征，是值得仔细研究一下的。大家(包括郑季翘同志本人在内)不妨认真地想一想，这种思想方法是马克思主义的还是主观唯心主义的呢？

还应指出，郑文只承认理性思维才是思维或思想，否认感性认识阶段可以有思想，在这一点上作者忘记了或蔑视了马克思主义的历史发展观点。各民族在原始时期，人在婴儿时期，都不会

抽象思维而只会形象思维，抽象思想在各民族中是长期发展的产物，人在婴儿时期也要经过几年的生活经验和学习才能学会。从马克思所高度评价的摩尔根的《古代社会》和维柯的《新科学》到近代瑞士皮亚杰等人的儿童心理学著作，都提供了无数实例。郑文竟蔑视近代心理学常识乃至哲学常识，忘记了从十七世纪到十九世纪，英国经验主义派和大陆上理性主义派正是在感性认识和理性认识孰先孰后的问题上进行过二、三百年的斗争，经验主义派的胜利奠定了近代唯物主义的基础。郑季翘同志显然是一位理性主义者。

谈到形象思维，还要澄清几种误解：

一、文艺作品也是一种表象吗？

表象(德文Vorstellung, 英文presentation)是客观事物在人脑中产生的直接印象，它是被动接受的，是一切思维的起点，还不是思维本身，所以不能当作形象思维。形象思维在整个过程中要有思维活动。就文艺来说，这种思维活动是一种精神生产活动，首先是一种实践。其次才是认识。郑文往往单从认识出发或是认为认识先于实践，这也并不是马克思主义的看法。作为实践，形象思维生产出文艺作品。文艺作品作为一种意识形态，有助于提高人的认识，对社会发生教育作用，这是文艺作品的另一种实践意义。郑文的“基本观点”的模式是表象——概念——表象。这是对文艺作品的诬蔑。既歪曲了表象，又歪曲了文艺的实质。文艺作品能降低到或倒退到表象的地位吗？

二、形象思维是一种罕见的、或只是文艺所特有的思维方式吗？

形象思维不仅在历史发展上先于抽象思维，而且在实际运用上也远比抽象思维更广泛。我们一般人不动脑筋则已，一动脑筋

就不免要用形象思维，无论是穿衣、吃饭、旅行、交朋友或是进行生产劳动，一发生问题时一般都首先进行形象思维。例如这几天闷热，我不敢进城。并不是根据“老年人一动不如一静”这样一个抽象原则下逻辑式结论，而是根据自己的衰老的情况。大热天挤电车的艰难，以及进城回来后的困倦之类具体形象。这些都属于形象思维范畴。文艺主要用形象思维，但形象思维并不是文艺所特有的一种思维方式。郑文提到“创造性的想象”。关于这方面近代西方已进行了不少的科学研究。法国心理学家里波(Ribot)的名著《创造的想象》，便是其中的一种。里波举了许多事例，证明除文学家 and 艺术家之外，还有政治家、实业家、科学家和商人等等也都要用创造的想象。所以形象思维并不是“违反常识”的“胡编乱造”如郑文所指责的。

三、只有逻辑思维才用抽象，形象思维就不用吗？

这是郑文的要害所在，他只承认逻辑思维才配叫做“思想”，要进行抽象，他认识不到形象思维也要进行抽象，也配叫做“思想”。什么叫做“抽象”(abstract)？作为动词，这个字原义是从整体中抽出某部分，例如从金矿石中抽出纯金。马克思在《经济学一哲学手稿》里所说的“抽象唯心”和“抽象唯物”中的“抽象”就是取“从整体中抽出部分”这个意义，在心物统一的整体中“抽象唯心”单取心而弃物，“抽象唯物”单取物而弃心。从金矿石中提出纯金的例子来看，可以说“抽象”就是“提炼”，也就是毛泽东同志在《实践论》里所说的“将丰富的感觉材料加以去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的改造制作工夫”。毛泽东同志在这里主要是从“造成概念和理论的系统”的科学的逻辑思维着眼，其实他的话也适用于创造文艺的形象思维。文艺的形象思维和科学的逻辑思维基本上是一致的。都要从

感觉材料出发，都要经过提炼或“抽象”的工夫，抓住事物的本质和规律，都要从感性认识“飞跃”到高级认识阶段，所不同者科学的逻辑思维飞跃到抽象的概念或结论，文艺的形象思维则飞跃到生动具体的典型形象。典型形象既然也要见出本质和规律，也就要寓有理性。它是“理在事中”的一个实例。郑文的基本错误在于没有认识到典型形象中的理性，又觉得文艺不可没有理性和思想性（这却是正确的），于是在他的两个“表象”之中硬塞进一个等于“思想”的“概念”（其实“思想”并不等于“概念”），干脆把形象思维抛弃掉。拆穿西洋镜，这就是郑文的奥妙所在。

四、文艺中的“思想”是一种概念性的主题，还是一种世界观的“倾向”呢？

这是文艺理论中一个根本问题，也是一般人（包括郑季翘同志在内）所特别关心和热烈争论的一个问题。我在上文肯定了郑文重视思想性的态度，不过我认为郑文把文艺中的思想等于概念的看法是狭窄的、错误的。

德国大音乐家休曼的一段话时常在对我敲警钟：

批评家们老是想知道音乐家无法用语言文字表现出来的东西。他们对所谈的东西往往十分没有懂得一分。上帝呀！将来会有那么一天，人们不再追问我们在神圣的乐曲背后隐寓什么意义么？先把第五音程辨认清楚罢，别再来干扰我们的安宁！

休曼在警告我们不要在音乐里探索什么隐寓的意义或思想，因为一般思想要用语言文字来表达，而音乐本身是不用语言文字的，它只是音调节奏的起伏变化的纯形式性的艺术。不过音调节奏的

变化是与情感的变化密切联系的，所以音乐毕竟有所表现，所表现的是情感之类内心生活，不是某种概念性的思想。托尔斯泰就认为一般文艺的作用都在传染情感。

不但音乐是如此，就连作为“语言艺术”的文学一般也不表达概念性的思想。比如说，莎士比亚是公认的近代最伟大的剧作家，你能从他的哪部作品里探索出一些概念性的思想呢？确实有不少的批评家进行过这种探索，所得到的结论也不过是他代表了文艺复兴时代的精神或是他在政治上要求英国有一个强有力的能巩固新兴资产阶级地位的君主。难道就是这种总的倾向而不是他的具体作品使读者受到感动和教育么？你读过他的作品后使你印象最深的是这些总的倾向还是一些具体的戏剧情节和典型人物的形象呢？

我从此又联想到托尔斯泰。他的一些小说杰作感动过无数人，也感动过我。他的作品确实宣扬过人对基督的爱和人与人的爱，个人道德修养和反对暴力抵抗。这些都是不很正确的思想，为什么列宁说他是“俄国革命的镜子”呢？不是因为他宣扬了这些不很正确的思想，而是因为他忠实地描绘了当时俄国“农民资产阶级革命”中农民的矛盾态度和情绪。列宁只把他叫做俄国革命的一面镜子，而没有把他称为革命的号角或传声筒，而且批判了他在思想上的矛盾。托尔斯泰在文艺上的胜利可以说也就是巴尔扎克的那种胜利，即“现实主义的伟大胜利”。一个作家只要把一个时代的真实面貌忠实地生动地描绘出来，使人们认识到它有改革和推进的必要，他就作出了伟大的贡献，不管他个人在思想上有无矛盾或根本没有表现什么概念性的思想。

没有概念性的思想不等于没有思想性。文艺的思想性主要表现在马克思主义创始人所屡次提到的“倾向”（德文 Tendens 有

“发展倾向”或“趋势”的意思)。倾向不必作为明确的概念性的思想表达出来而应该具体地形象地隐寓于人物性格和情节发展之中。恩格斯在给玛·哈克奈斯的信里说，他并不责备她没有“鼓吹作者的社会观点和政治观点”，并且说：

作者的见解愈隐蔽，对艺术作品就愈好，我所指的现实主义甚至可以违背作者的见解而表现出来。

恩格斯在给敏·考茨基的信里又说：

我认为倾向应当由场面和情节本身自然而然地吐露出来，而不应当有意地把它明白指点出来。

用一个粗浅的比喻来说，如人饮水，但尝到盐味，见不着盐粒，盐完全溶解在水里。

不但表现在文艺作品里如此，世界观的总倾向在一个文艺作家身上也是如此，它不是几句抽象的口号教条所能表现的，要看他的具体的一言一行。他的倾向是他的毕生生活经验和文化教养所形成的。它总是理智和情感交融的统一体，形成他的人格的核心。也就是在这个意义上，文艺的“风格就是人格”。例如，就人格来说，“忠君爱国”这一抽象概念可以应用到屈原、杜甫、岳飞和无数其他英雄人物身上，但是显不出屈原、杜甫这两位大诗人各自的具体情况和彼此之间的差异，也就不能作为评价他们各自的文艺作品的可靠依据。在西方，“人道主义”这一抽象概念也是如此，文艺复兴时代、法国革命时代、帝国主义时代，乃至马克思主义创造人，都宣扬过人道主义，但是具体的内容各不

相同。这就是为什么我们在文艺领域里反对公式教条化，反对用概念性思想来吞并形象思维。

我们和郑季翘同志的基本分歧可以概括如下：

一、在认识论上，郑季翘同志认为既是思维就必然是概念性的，必然是逻辑推理的结果，包括艺术的典型。我们则既根据心理学常识，根据马克思主义常识，认为思维不是只有科学的逻辑思维一种，此外还有文艺所用的形象思维。这两种思维都从感觉材料出发，都要经过抽象和提炼，都要飞跃到较高的理性阶段，所不同者逻辑思维的抽象要抛弃个别特殊事例而求抽象的共性，形象思维的抽象则要从杂乱的形象中提炼出见出本质的典型形象，这也就是和科学结论不同的另一种理性认识。郑季翘同志在文艺创作过程中的第一个表象（即感觉材料）和他所谓新的表象（即文艺作品）之中凭空插进一个概念（等于思想）的阶段，我们则认为这不但不必要，而且有害，因为它使文艺流于公式概念化，其实也就是主题先行论。

二、在思想性的问题上，郑季翘同志既把思想看作等于概念，就势必要把文艺的思想性看作明确表达出某种概念性的思想；我们却认为文艺的思想性即马克思主义创始人所提到的“倾向”，倾向并不是抽象概念的明确表达而是隐寓在具体人物性格和具体情节的发展中。就文艺作者本人来说，他总有一种世界观，世界观也必然现出一种倾向，这就是他的人格的核心，其中就不但含有理，也必然要含有情，或则说，必然是情理交融的统一体。所以古今中外都强调情感在文艺中的作用。

拙见如此，其中难免有很多自己看不到的欠缺和错误，恳切希望读者们（包括郑季翘同志在内）继续共同商讨，把形象思维问题弄个水落石出。

文艺复兴至十九世纪西方资产阶级文学家艺术家有关人道主义、人性论的言论概述

人道主义思想是与资产阶级的历史发展相终始的。在资产阶级历史发展的不同阶段中，人道主义思想一方面见出历史的持续性，另一方面也随阶级力量对比和政治斗争需要的改变而获得不同的具体内容，起不同的作用。为着叙述的方便，我们把所要涉及的时期分为三个阶段：(1)资产阶级新兴阶段，即文艺复兴阶段，约从十四世纪到十六世纪，这是自然科学兴起的时期，是造形艺术在意大利达到高峰，戏剧文学在英国达到高峰的时期；(2)资产阶级革命阶段，从十七世纪到十八世纪，这在哲学上是理性主义与经验主义交锋和启蒙运动的时期，在文艺上是新古典主义运动及其反响的时期；(3)资产阶级由向外扩张转入垄断资本主义的阶段即十九世纪，这在哲学上是德国唯心主义和法国实证主义流行的时期，在文艺上是浪漫主义运动和现实主义运动相继出现的时期。

在三个阶段中，人道主义思想渗透到各个文化领域的各个角落里。它比较集中地表现在哲学著作里。至于在文艺领域里，它

主要地表现在具体作品的具体形象里，可能还比在哲学领域里所表现的还更能显出它与实际生活的联系，但是它有如盐溶解在水里，饮水方知盐味，很难在盐水里搜求盐粒。例如从莎士比亚的戏剧里或是从雨果的诗集和小说集里摘录一些有关人道主义的片断，显然是要从一斑来窥全豹，带有很大的片面性。因此，我们把论到的重点摆在文艺家的理论著作上。这样做，就难免有时要跨到哲学界里，例如蒙田、培根、帕斯卡尔、狄德罗、赫尔德等人历来就是既出现在哲学史也出现在文学史里的。此外，文艺理论更不可避免地要涉及美学范围。

在这里，我们想说明一下人道主义在不同阶段里的具体内容以及历史发展线索，同时对某些代表人物或代表思想顺带地作一些简略的介绍。

一 文艺复兴，十四——十六世纪

为什么近代资产阶级一登上历史舞台，就进行一场轰轰烈烈的文艺复兴运动，而这个运动在意识形态方面又以人道主义为其主要内容呢？

原来在文艺复兴以前，从公元四世纪起，在约莫一千多年中，即在封建制度的发展过程中，统治欧洲的是基督教文化，这是一种外来的文化，在希腊罗马古典文化长期扎根很深的区域传播开来的：它一开始就以古典文化（被称为“邪教”文化）的敌对者出现，而对古典文化进行顽强的斗争和无情的摧残，企图把它连根拔掉。这两种文化的对立是很尖锐的。古典文化的理想在大体上说来是人本主义（“人是一切事物的权衡”）和现世主义（“最高的善”是现世的幸福生活）。它重视科学和哲学的探讨以及对美好

事物的创造和享受，它要求人在身心各方面的平均发展。它也信神，但是它的神是按照人的模样创造出来而且体现人的理想和愿望的。基督教文化则与此相反，它的基本内容是神权中心和来世天国。人类据说自从亚当和夏娃偷食禁果以来，就犯了“原始罪孽”而失去了天国，人的现世生活永远是一种赎罪的过程，要想再回到天国，就得禁欲苦行，因为罪孽的根源就在肉体的要求或情欲，人世间一切感官方面的享受都是有罪的。这就是基督教的禁欲主义。在禁欲的名义之下，对科学和哲学的追求也被认为对修行是有害的。宣传这种教义的罗马教会在整个封建社会时期或是攫取了世俗政权，或是与世俗政权狼狈为奸，在西方进行腐朽而残暴的统治，使人民长期处在被剥削和镇压的地位，处在穷困和愚昧的落后状态。

这种局面到了十三世纪左右开始在转变。这是由封建社会过渡到资本主义社会的重大的历史转变。关于这个转变，马克思和恩格斯在《共产党宣言》里以及恩格斯在《自然辩证法》的导言里都已作过扼要的总结。文艺复兴所标志的就是这种经济基础以及其相应的意识形态方面的转变。由于掌握了地中海的航业和工商业中心，资产阶级首先在意大利登上了舞台，所以文艺复兴运动也首先由意大利开始；而意大利也正是中世纪封建堡垒罗马教廷所在，新兴资产阶级要扩张它的势力，就得扫除横在它面前的封建统治和基督教会的障碍，所以文艺复兴运动的主要矛头是指向封建制度和基督教会的。人道主义的提出也首先是针对基督教会和封建统治所宣扬的神权主义和禁欲主义的。

凡事都有一个历史发展过程，资产阶级在它的新兴阶段，力量还是很薄弱，传统习惯势力还很强，他们还不敢明目张胆地提出人道来对抗神道，人道主义在最初阶段还只取“人文主义”或

古典学术研究的形式。在中世纪，唯一类型的学校是训练僧侣的学校，僧侣垄断了文化教育；唯一类型的学科是神学，神学吞并了一切哲学和科学。到了十二三世纪，由于资产阶级已渐露萌芽和实际生活的需要，世俗性的学校开始出现，神学仍然是主要科目，但于“神学学科”(studia divina)之外，添设了“人文学科”(studia humana)。人文学科的内容就是希腊罗马古典各科学术(包括文学、哲学、历史乃至科学技术)，因为在这些科目方面，他们只有希腊罗马的遗产可利用。人文主义和人道主义这个名词(humanism)就是这样起来的，它原来所指的只是人文学科实即古典学术的研究。

“人文主义”在表面上只标志一种学科，在实际上就已含有反封建反教会的意义。首先，人文学科打破了神学学科的垄断，在学术领域里，在神之外，人也占领了一分地位。这并不是件小事。其次，人文学科所代表的古典学术文化，如上文所述，是和基督教文化处于尖锐对立地位的，现在居然能和基督教文化平分秋色，这也就说明了基督教文化势力的下降和古典文化及其所代表的人本主义和人文主义势力的回升。原先基督教为着夺取统治地位，曾经竭力消灭古典文化；现在新兴资产阶级为着反对基督教会和它所支援的封建制度，又乞援于基督教先前所赶走的敌人，这也是顺理成章的事。人道主义既然取得了和神道主义并立的地位，那么谁战胜谁的问题就出来了。按照矛盾发展的规律，新的进步的力量总是逐渐由矛盾的次要方面转化为矛盾的主要方面以至终于达到胜利的解决。

但是，这个过程总是长久而曲折的。人文主义者反封建反教会的斗争在起始阶段还是打着宗教旗帜来进行的，因此他们的思想经常充满着矛盾。文艺复兴的最大的先驱是但丁。他在《神

曲》里把许多基督教的教皇和大主教都打下地狱，让他所笃爱的罗马“邪教”诗人维吉尔做向导，引他游地狱和净界，让他幼年所钟情的比阿屈理契做向导，引他游天堂，很鲜明地表现出他对基督教会的仇恨，对古典文化的爱好，对禁欲主义的否定以及对现世幸福生活的肯定。但是他的理想国毕竟是天堂，他的最高的人生理想毕竟是对天国光辉的观照，而《神曲》的大部分思想基础毕竟还是圣托马斯的神学体系。同样的矛盾也出现在意大利第二个大诗人彼特拉克身上。他是近代爱情诗的始祖，古典学术研究的先驱，而且是一位积极的政治活动家。他对劳拉的热爱，和但丁对于贝雅特里齐的热爱一样，在西方至今传为佳话，他也和但丁一样，要在学术和事功上博得不朽的荣誉。他自道心事说，“我不想变成上帝……属于人的那种光荣对我就够了。这是我所祈求的一切，我自己是凡人，我只要求凡人的幸福”。从这里我们听到了“第一个近代人（法国史学家洛南Renan对彼特拉克的评语）”的声音，也可以体会到人文主义者心目中的人道主义，其中有强烈的反禁欲主义的色彩。但是在中世纪基督教影响之下，彼特拉克也有时为自己追求“凡人的幸福”（爱情与荣誉）而感到不安。他的《秘密》一篇对话对了解这个时期的人道主义是很有启发性的。在他自己和圣奥古斯丁反复辩论中，我们既可以看出中世纪和文艺复兴两个不同时代在人生理想方面的尖锐对立，也可以看出彼特拉克的内心矛盾。他仿佛感觉到圣奥古斯丁比自己还更有理。

哲学史家们（例如文德尔邦）往往把文艺复兴分为人文主义和自然科学两个阶段，在人文主义阶段，近代资产阶级重新发现到久已失去的古希腊罗马世界，这对于他们还是一个新世界，在一定程度上起了精神解放的作用。但是远较重要的是十五六世纪随

着工商业发展而来的自然科学的巨大发展。哥伦布发现了一个新大陆，哥白尼发现了一个新天体，接着科学和技术各个领域都开始突飞猛进，这些成就不但替新兴资产阶级带来了巨大的物质财富，也大大地扩充了他们的精神视野。他们开始认识到自然界的丰富宝藏和无限潜能，也开始认识到人自己的巨大威力和无限光明的前途。因为他们亲眼看到在一千多年酣梦之后，一觉醒来，人就造成了那么多的奇迹。这就激发了他们向四方八面去探险的雄心壮志，但丁，彼特拉克和达·芬奇所醉心的“荣誉”就表现出当时人对自己的尊严感。“巨人时代”就是在这种物质条件和精神气氛中形成的。无论在物质方面还是在精神方面，文艺复兴时代的人都是一种“暴发户”，暴发户从来是满怀信心，勇于进取的。人发现没有什么东西能束缚自己，人就要求全面发展自己，“完全人”的理想就是这样形成的。

由于自然科学的进展，人发现自己要打交道的是自然而不是神，在达·芬奇的著作里，“自然”和“神”往往成为同义词，“自然”往往代替了“神”，他用人是“第二自然”一句含义深刻的话来表达人和自然的关系，自然是造物主，人也是造物主，人创造事物要学习自然那样创造事物，这也就是说，要掌握自然的规律。培根把这个思想表达得更明白：“人对事物的统治只有建立在技艺和科学的基础上，因为要控制自然，只有通过服从自然”。就是在这个意义上，培根又说，“知识就是力量”。由于他们认识到要控制自然就要认识自然，所以他们特别看重知识。趁便地说，知识分子在社会中成为一个重要的阶层，这也是从文艺复兴时代开始的。知识的无限潜在当时是一个重要的新发现。根据这个新发现去展望未来，他们在幻想中建立了许多光景美好的乌托邦，比较显著的例是达·芬奇的《预言》，摩尔的

《乌托邦》，培根的《新大西洋岛》以及康帕内拉的《太阳城》，这些乌托邦代表进步的资产阶级对于未来社会的理想，或则毋宁说空想。但是它们的出发点都是人类将逐渐进步，而进步的途径是人凭科学知识和理性去自觉地征服自然这个大原则，这就为近代西方工业文化发展创造了有利条件。

文艺复兴时代的人一般说来都是些顽强的乐观主义者，但是资产阶级从呱呱堕地之日起，就已开始暴露出它的先天的病象，而这病象也反映在这时期哲学和文艺著作中。象《共产党宣言》所指出的，资产阶级“使人与人之间除了赤条条的利害关系之外，除了冷酷无情的现金交易之外，再也找不到什么别的联系了”。这种情况莎士比亚在《雅典的泰门》剧里已清楚地反映了出来。^①金钱成了上帝，它可以把社会中一切都弄得颠倒错乱，不近情理。金钱统治了人，人在金钱面前显得是受摆弄的玩具，这种情况在一般不轻易流露主观情感的莎士比亚的心上也投下了一层悲观厌世的阴影，这表现在他的第六十六首商籁里，他历数人间不平事，感到厌倦竟祈求“安静的死”，这也表现在《哈姆雷特》对人的礼赞里，在以高度热情赞扬人是“宇宙精华！万物的灵长！”之后，陡然宣布这种从“泥土提炼出来的玩艺儿”“不能使他欢喜”^②。同样的情况也反映在大画家米开朗琪罗身上。人的形象不能比出现在西斯丁教堂壁画上的还更雄伟庄严，但是他们的神色毕竟象隐藏一种难以名状的苦痛，而米开朗琪罗的诗歌和信札所揭露的也是一颗寂寞的不宁静的心。对人的尊严的认识并不能使这时期的人觉得做人完全是幸福，这就足以见文

① 参看马克思的《经济学—哲学手稿》中《论资产阶级社会中金钱的势力》一章。

② 见《哈姆雷特》，卞之琳译：六三页。

文艺复兴时代社会的深刻矛盾。

对爱情的歌颂，对现世幸福生活的肯定以及对科学与理性的赞扬在文艺复兴早期原带有反对基督教会的禁欲主义和愚民政策的进步性质，但是到了晚期，情况就略有改变。这种改变可以拿蒙田为例来说明。社会现实证明了科学与理性并不是万能，这就使蒙田反躬自问：“我究竟知道什么？”人的见解是那样分歧，绝对的真理仿佛是难以捉摸的，于是他就走到怀疑论。人仿佛只有提问题而没有下结论的能力。所以根本性的问题就无庸深究，可以不了了之。但是蒙田并没有因此走到悲观主义，他逃避到个人享乐主义里去了，他宣布，“我爱生活”，“我心甘情愿地怀着感激的心情接受自然替我做出来的东西”、“知道怎样忠诚地享受生活，这就是绝对的也是神圣的完美”。我们几乎可以说，蒙田已在培育个人主义和实用主义的萌芽了。趁此我们也可以回顾这个时期的另一部文学杰作：塞万提斯的《堂吉珂德》。这主要是一部讽刺封建时代骑士风的作品，同时也突出地描绘了两种典型人物，一个是满脑子虚幻理想，持长矛来和风车搏斗，以显出骑士威风的堂吉珂德本人，另一个是要从美酒佳肴和高官厚禄中享受人生滋味的桑丘·潘沙，堂吉珂德的随从。他们一个是可笑的理想主义者，一个是可笑的实用主义者，但是堂吉珂德属于过去，桑丘·潘沙却属于未来，随着资产阶级势力的日渐上升，理想的人就不是堂吉珂德而是桑丘·潘沙了。

总之，在文艺复兴阶段，人道主义是作为反封建反教会的武器而提出的，针对着基督教的神道，新兴资产阶级提出了人道；针对着基督教的禁欲主义，它肯定了现世幸福生活，特别歌颂爱情和荣誉。随着工商业的发展和自然科学的兴起，人们认识到人就是“第二自然”或“第二造物主”，“知识就是力量”。这样

就提高了人的尊严感以及人能凭科学知识去控制自然的信心。这一点是当时人道主义最积极的贡献。但是资本主义一开始就显出金钱的邪恶势力以及剥削制度所必然带来的一切不合理的社会现象，这在文艺复兴后期就在乐观主义的基调上添上一点悲观怀疑的低音，而对现世幸福生活的肯定也开始流为个人享乐主义。后来的一些政治革命的口号还没有明确地提出来，但是随着近代国家的成立以及宗教改革中新教国家对教廷的反抗，爱国主义和民族主义的思想也开始出现了。

二 资产阶级革命阶段，十七——十八世纪

文艺复兴时代对研究自然和征服自然所表现的信心和热情到十七世纪才开始收到真正的效果，恩格斯在《自然辩证法》的导言里所列举的牛顿、笛卡儿、开普勒、来布尼兹诸人在自然科学方面的成就都是在十七世纪完成的。十七八世纪欧洲在文化方面占领导地位的是法国，而在经济方面占领导地位的却是英国。英国自从击溃了西班牙的“无畏舰队”以后，就掌握了海上霸权，攫取了新大陆和东印度的大部分市场，因而扩大了资本积累。这两个因素——殖民和贸易的扩张以及自然科学的进展——推进了英国工业的发展，机器生产代替了手工场的生产，到了十八世纪末期这种产业革命在英国就已基本完成。那是个“自由竞争”，强者生存的时代，欧洲其它各国为着生存，就不得不随着英国急起直追。因此，十七八世纪在西方是生产力与生产方式开始起激烈变革的时代。

生产力的扩大与生产方式的变革就日益显出生产关系的不适应，须作出相应的调整。资产阶级在经济上的力量日渐雄厚了，

就有可能与必要向封建领主夺取政权。因此在这两百年之中，发生了一系列的资产阶级革命。首先是1649年英国克伦威尔所领导的清教徒的革命，英国资产阶级革命几经挫折，以1688年的所谓“光荣革命”的妥协局面而告终，其次是1789—1794年法国资产阶级革命，这是一次最大的资产阶级革命，振动了全体欧洲人心，冲击到欧洲的整体政局，尽管它最终仍归于失败。第三是比法国革命略早的1761—1782年美国独立战争，结果美国摆脱了英国殖民地的地位，成为一个独立的民主政体的国家。这些资产阶级革命都是一个剥削阶级的统治代替另一个剥削阶级的统治，所以都不可能是彻底的。它们照例都以建立“全民政府”为名，实行剥削阶级对被剥削阶级的专政，获利当权的是少数人组成的统治集团，绝大多数劳动人民还是处于受压迫的无权的在饥饿线上挣扎的地位。

在哲学方面十七八世纪是近代唯物主义思想蓬勃发展的时期，其主要的推动力来自自然科学。但是这种发展也不是一帆风顺的，而且在很大程度上还带有中世纪基督教神学的残余，因而是充满着矛盾的。文艺复兴时代自然科学的研究找到了两套法宝，一是理性，一是经验，在当时这两套法宝在运用上还是统一的，这从达·芬奇的一句名言里可以看出：

经验，这位在丰富的自然和人类之间的翻译者，教导我们说：这个自然在受制于必然的凡人中间所造成的东西上面，只能按照它的舵手理性所教给它的方法去进行工作。

到了十七世纪，这两套法宝便拆成两概，成为彼此对立的东西，因而形成当时哲学界的两大派别，大陆法德两国的理性主义和英

国的经验主义。理性派相信人生来就有先天的理性观念，他要认识世界，首先就要靠这些理性观念。经验派否认人有所谓先天观念，认为一切理性认识都不过是感性经验的总结，感性经验是人的一切认识因而也是一切实践的基础。从此可见，理性主义从中世纪先验派哲学继承过来的东西较多，基本上是唯心主义的；经验主义得力于自然科学的较多，基本上是唯物主义的。到了十八世纪，在英国经验主义的影响之下，法国启蒙运动中的“哲学家们”逐渐发展出人是机器而思想是人脑的物质运动的一整套机械唯物主义的思想。值得在这里特别一提的是这两派哲学家们都开始把人作为一个主要对象来研究，单看一些哲学名著的名称就可以看出这一点：笛卡儿的《论情欲》，霍布斯的《论人性》，洛克的《论人的知解力》，休谟的《论人性》和《论人的知解力》，莱布尼兹的《人的知解力新论》，拉美特利的《人是机器》，爱尔维修的《论人心》和《论人》等等，这还只是一小部分，此外还有许多虽没有标出人而实在是论人的著作，例如孟德斯鸠的《法的精神》，卢梭的《民约论》，维柯的《新科学》等等。这时期的哲学家们几乎毫无例外地都还是普遍人性论的信徒，而他们对于人性的研究大半都还是从自然科学特别是生物学和生理学的观点出发，更着重的是人的动物性方面。

在文艺方面，十七八世纪先后有两个主要潮流：一个是法国高乃依、拉辛、莫里哀和布瓦洛等人所领导的新古典主义运动，一个是启蒙运动者狄德罗和莱辛等人所领导的对于新古典主义的反抗，其结果为浪漫运动作了准备。这两个潮流都是与当时政治和一般文化思想密切相结合的。新古典主义在十七世纪法国反映出大资产阶级与封建贵族的联盟以及路易十四政府的中央集权。它企图复活希腊罗马戏剧的庄严形式和谨严技巧，来描绘宫廷的

堂皇富丽的排场与伟大人物的伟大事迹，以便投合当时宫廷所特有的一种矫揉造作的趣味，它的思想基础是笛卡儿的理性主义，要求文艺只反映人性中普遍永恒的东西，并且企图把古典作家的经验定为后人必须遵行的法则。它是一种宫廷文艺，虽然也表现出一些资产阶级的人生理想，主要还是封建性的。启蒙运动者代表上升的资产阶级，要求文艺更多地表现资产阶级人物理想，更好地为资产阶级服务，所以对新古典主义进行严厉的批判，要求文艺在题材方面较结合中产阶级的现实生活，在形式方面较自然而且较自由，在语言方面较接近人民大众。他们也还崇奉理性，但是更强调情感和想象。他们所要追随的是英国市民戏剧和感伤主义的诗歌和小说，原来英国资产阶级在这些方面较先进，英国十七世纪的最大诗人是弥尔顿，处在英国资产阶级革命时期，弥尔顿与上述第一个潮流大致同时，但是在倾向上却更近于第二个潮流。他运用古典文学的形式，处理基督教的题材，来反映英国资产阶级革命的理想，所以在德国启蒙运动初期，他成为革新派的一面旗帜。总起来看，十七八世纪欧洲文艺处在资产阶级与封建残余势力争取地盘的局面，启蒙运动在文艺领域和在哲学领域一样，也还是为资产阶级革命作了思想准备。

既已粗略地介绍了十七八世纪欧洲政治经济，哲学和文艺的一般情况，现在就可以分析一下这个时期人道主义思想的基本内容：即启蒙哲学家们所强调的“理性”以及法国革命中颁布的《人权宣言》里所要求的“人权”、“自由”和“平等”。

“理性”是一个较早的概念，从文艺复兴以来，它一直就是资产阶级用来反封建反教会的一种思想武器，不过作为一个明确的口号而被提出，是在十七八世纪。“理性”据说是普遍人性中的一个基本因素，所以要说明“理性”，先须说明一下这个时期

的普遍人性论。依普遍人性论，人作为人，不管时代，地区，民族和阶级的区别，都有一种普遍永恒的本性。这种本性在西文中叫做“自然”(nature)，“自然”这一词在西文中比在汉语中涵义较广，它包括外在的自然和人的自然本性两方面。自然是被看作和社会文化对立的，一切由社会文化影响在人身上形成的性质都不属自然本性范围，它们是随时随地改变的，而自然本性却是固定不变的。在文艺方面，古典主义者和新古典主义者都特别强调人的普遍性，他们的“艺术摹仿自然”的口号往往是作为“艺术摹仿人性”来理解的，艺术作品描绘出普遍的人性，才算创造出典型性格，这种基本思想在我们所选的布瓦洛，约翰逊和雷诺兹等人的言论中都可以看出。在哲学方面，面对着资产阶级夺取政权的迫切问题，英国经验主义者和法国启蒙运动者都特别关心国家和政府的起源问题，从霍布斯和洛克到卢梭都认为政府起于人民之间的协议或契约，既经协议而成立政府，人就脱离了“自然状态”。这究竟是好是坏呢？这就涉及“自然状态”的好坏问题，也就涉及人性善恶问题，霍布斯认为自然状态是人吃人的状态，人生来是自私的，为着保证大家的安全，自然人才成立契约，听命于一个君主，因此就放弃了个人自由。这是君主专制的辩护。卢梭则持相反的意见，认为“自然状态”是人的黄金时代，人性本是善的，人之变坏，是由于文化的腐蚀，政府是人民为着应付实际需要经过立契约而成立的，它的权力来自人民，等到它不称职时，人民就可以把委托给它的权力收回。这是民主革命的辩护。卢梭因厌恶近代文化而号召“回到自然”。这个口号有回到人的原始状态的意义，也有回到自然人的纯朴本性的意义。

从此可见，当时思想家们的政治观点是和他们对于人性的看法分不开的。人性究竟是什么呢？经验主义派从自然科学特别是

生物学的观点来研究人，认为人性的基本因素是感性因素（包括感觉和“情欲”），在霍布斯和博克的心目中，最基本的人性最后归结到动物性，或本能的生理要求，例如自我保存和种族保存之类要求。这是一切脱离社会历史发展观点而抽象地看人性的人们都必然要达到的结论。不过这个时期占主导地位的思想，至少在人性这个问题上，还是理性主义，所以十八世纪在欧洲有“理性时代”的称号。对理性的崇拜本来有反封建反教会的一面，但也有基督教神学残余的一面。原来中世纪神学家和经院派哲学家们就早已强调理性，在他们看，理性并不是根据感官经验和实践活动培养起来的，而是上帝授与人类的一种先天先验的功能。上帝是理性的源泉，在创造人时就以自己的特性中一部分分配给人。十八世纪哲学家们从中世纪经验派的思想武库里拾得“理性”这个法宝，虽然不再是用来证明人对神的依存，而是用来证明自己的认识和行为的正确性，但是对理性的先天先验性质的理解却根本没有改变，既然是“天赋的”，先天先验的，理性就成为脱离人的认识和实践的一种抽象的独立的存在，它至多只能是人的一种主观认识能力，人的主观认识能力并不是万无一失而是错误百出的。单凭这种叫做“理性”的主观认识能力来调整 and 改变社会关系，结果总不免是错误或欺骗，恩格斯在谈到启蒙运动者所宣扬的理性时，曾作了一针见血的批判：“人的头脑以及头脑通过思维所发现的原则，要成为一切人的行动与社会关系的基础，然而在更广的意义上说，与这些原则相矛盾的现实，事实上是被从头到底颠倒了”，他们的“理性的王国不是别的，正是资产阶级理想化的王国”^①，而在这种“理性王国”里“还存在着剥削者

^① 《反杜林论》，一四一一五页，1956年，人民出版社版。

和被剥削者，富裕的寄生者和劳动的贫穷者之间的对立”，这就很难说是符合理性的了。

从此可见，十七八世纪人们对于人性的看法以及对于理性的宣扬是和他们那个阶级的政治观点分不开的。这也表现在他们对于“人权”的理解上，人权是对神权而言的，神权说是封建制度的理论基础，据说专制君主的权力是由上帝通过教皇授与的而不是人民授与的，所以是神圣不可侵犯的。马丁·路德虽然进行了宗教改革，却再度批准了这种神权说，作为近代资产阶级国王的护身符。资产阶级的民主派要求由更多的人分享政权，于是提出人权说来对抗神权说，这比文艺复兴时代人文主义者提出人道主义来对抗神道主义，还具有更重要的革命意义，因为反封建反教会的斗争已由一般思想阵线转到政治方面了。究竟什么是人权呢？从法国革命中两次《人权宣言》都可以看出，“这些权利就是平等，自由，安全与财产”（1893年《人权宣言》第二条）。人权究竟是从何而来的？两次宣言都说人权是人“按其本性”生而就有的“自然的权利”，所以它毕竟和神权一样是“天赋”的或上帝授与的。两次《人权宣言》都一开始“就在主宰（即上帝）面前”发誓，这就足以说明人权说的宗教联系。1776年的美国《独立宣言》说得更清楚：“人人生而平等，他们都从他们的造物主那边被赋与了某些不可转让的权利，其中包括生命权，自由权和追求幸福的权利。”

“平等”这个概念是欧洲原来没有的，完全是从基督教那里借来的，不过“人在上帝面前平等”改为“人在法律面前平等”。

“自由”的概念来源则比较复杂，作为一个政治概念，“自由”是从奴隶社会就已有之，凡是不处在奴隶地位的叫做“自由民”，十八世纪也有些思想家不顾古代社会中奴隶处于绝对大多数的事

实，而对少数奴隶主和自由民所享受的自由深为向往，例如休谟在《艺术与科学的兴起和进展》一文里以及温克尔曼在《古代造型艺术史》里都把雅典学术与艺术的繁荣归功于雅典政治的自由，足见他们所理解的政治自由是仅限于少数人的剥削的自由。等到中世纪基督教发展出一套神学以后，“自由”又具有一种宗教的意义，那就是意志的自由。在十七世纪法国，意志自由成为扬生教派和耶稣学会教派大争辩中的主要问题，前一派主张人在行动上趋善避恶是由“神恩”的指导，而后一派则以为人凭自由意志来决定自己的行动。这场争论并不限于神学领域，在哲学领域也进行得很热烈。在资产阶级工商业发达以后，“自由”又获得一种经济的意义，那就是自由贸易和自由竞争。资产阶级革命中所标榜的自由是有这三种性质的，例如在弥尔顿的心目中，宗教意义的自由（即他所谓“理性的自由”）与政治意义的自由是紧密联系在一起的，理性的自由或意志的自由才能保证政治的自由。从经济是基础的观点来看，上述三个意义之中主要的还是经济的意义，自由这一概念所反映的主要还是自由竞争（包括自由剥削）的资产阶级的社会关系。1891年的《人权宣言》第一条说：“在权利方面，人们生来是自由平等的。只有在公共利用上面才显出社会上的差别。”后一句话替贫富的悬殊和阶级的差别作了辩护，无异于否定了前一句。也就等于说人在原则上是自由平等的，在实施上自由平等的享受可以有差别。这个宣言的第十七条明白规定：“财产是不可侵犯的权利”，这就说明了当时资产阶级要保障人权，主要还是要保障私有制，私有制的存在就不可能导致全人民的真正的自由和平等。当时在进行革命的资产阶级为着要争取全体人民的支援，不得不提出“平等”“自由”这些响亮的口号来，实际上是假借全民的名义，来追求一个阶级

的统治权，以一种剥削制度来代替另一种剥削制度，这中间带有欺骗性，这是一方面；另一方面也要承认：人权，自由，平等和理性这些口号毕竟起了促进资产阶级革命的作用，所以十七八世纪资产阶级革命时代的人道主义所特有的这些内容毕竟推动了历史前进。

三 十九世纪：资产阶级势力向外 扩张转入垄断资本主义的阶段

十九世纪西方历史发展，无论在政治经济方面，还是在哲学和一般文化思想以及文艺方面，都是极其错综复杂的。这种情况反映出资产阶级在巩固和扩张势力的时期，就已开始在分化和瓦解了。

十七八世纪英法资产阶级革命都是不彻底的，所以都不完全是成功的。十九世纪初期欧洲政局的骚乱主要起于对法国革命的反响，拿破仑执政以后，一方面加强了资产阶级的统治，在东征西讨中推翻了欧洲其它国家的现存秩序，传播了民主革命的理想，另一方面则在国内导致帝制复辟，在国际招致以英国为首的反动集团对法国的围剿以及稍后以奥国为首的神圣同盟对各国民主革命的镇压。一八四八年欧洲各国革命及失败标志着民主力量的进展，但同时也标志着它的不成熟。封建残余势力在这个时期里始终没有得到肃清，还勾结大资产阶级而苟延残喘，同时，作为工业革命与垄断资本主义所形成的直接后果，农村破产，人口日渐集中到城市，财产日渐集中到少数财阀手里，工人和农民的生活日益穷困。这就造成了要求进一步革命的形势，无产阶级与资产阶级的矛盾日渐成为主要矛盾了，这表现在农民运动和工人

运动的蓬勃发展，特别是四十年代的英国宪章运动，五十年代前后的俄国农民解放运动以及一八七一年的巴黎公社革命。总之，这个时期的阶级关系是复杂的，阶级矛盾是日益尖锐的，资产阶级统治集团为着挽救危机，有时施行残酷的镇压，有时被迫采取一些点点滴滴的改良措施。这些情况在当时文艺作品里获得了生动的反映。

十九世纪的文艺流派是复杂的，但主要的只有两个：浪漫主义派和现实主义派。浪漫派运动在十八世纪后期英德两国就已开始，它的活跃时期是在法国大革命前后，它是法国大革命所表现的那种时代精神的反映，积极浪漫主义反映上升资产阶级对个性解放的进一步要求以及民族独立自由与繁荣的愿望；消极浪漫主义则反映社会矛盾进一步的尖锐化以及资产阶级上层对革命的畏惧与厌恶。从文艺流派本身的演变来看，浪漫运动是作为对法国新古典主义的反抗而出现的。它反对新古典主义片面强调理性，要求把感情和想象提到首位。它反对新古典主义清规戒律，要求打破一切束缚，采取比较自由与自然的表达形式；它反对新古典主义强调摹仿古典，要求信任天才，并且更多地向民间文学学习。浪漫主义文艺的哲学基础是康德、席勒和费希特等人的唯心主义哲学。这种哲学是法国革命在德国思想家心里的反映。他们认为法国革命的精神准备不够，所以失败，因此，他们把资产阶级所崇奉的“自由”由政治领域搬到思维领域，企图证明精神自由是政治自由的前提。在他们的词汇里，“自由”变成道德意志的行使(康德)，或是自在自为的(自觉的)存在(黑格尔)。他们把人提到精神发展的顶峰(黑格尔)，把人的心灵提到客观世界的造物主的地位(康德)。人的尊严感提高了，但是提得最高的是个人的“自我”尊严感。浪漫主义文艺一般也把个人的“自我”提到

超越一切的地位，所以它们的主要特征是主观性，它的主要成就就是在抒情诗方面。

现实主义运动是在三十年代以后，作为对浪漫主义的反抗，约莫同时在英法俄等国出现的。现实主义最反对的是浪漫主义过分侧重主观幻想和抒情的倾向，因为民主革命的形势已有了进一步的发展，主观幻想和感伤情调容易使人脱离社会现实，麻痹革命斗争的意志。为着促进民主革命，有必要对现实的丑恶现象进行赤裸裸的揭露，来提高人们的认识，激发人们的义愤，所以现实主义要求忠实地客观地反映现实。在法国，现实主义的思想基础是孔德的实证哲学和泰纳运用实证主义于文艺领域的自然主义的美学理论。实证主义强调科学要凭观察的实验，从现象界事实中找出规律来，“事实”这一词是特别受到看重的，不过它是作为浮面的现象来理解的，因为孔德认为事物的本质，终极的原因和结果都是不可知的，所谓“规律”只是现象事实之间的并存和承续的关系，不涉及本质和因果的内在联系。孔德认为只是对并存和承续的关系的认识就可以指导实践，至于本质和因果的内在联系不但不可知，而且对目前行动也无补，就用不着深究，所以实证主义是不可知论和实用主义的拼凑。孔德在政治见解上是资产阶级贵族统治的维护者，阶级调和论者，并且要用“人道”(humanité)这个“伟大的存在”代替上帝，作为宗教崇拜的对象。这种“人道教”要“以爱为原则，秩序为基础，进步为目的”。很显然，孔德是资本主义社会生活理想的代言人。文艺批评家泰纳接受了这种实证哲学而特别强调自然环境和遗传对人物性格的决定作用。在孔德和泰纳的影响之下，法国现实主义作家们号召把自然科学(特别是生物学和生理学)的方法应用于文艺领域，提出“不动情感”，“要证据”乃至“实验”之类口号，现实主义

在这个时期大半是批判性的，它揭露了当时社会的矛盾，但是提不出正确的解决方案来，所提出的不过是通过文化教育来改变人心，在政治上作点改良。法国现实主义由于以实证主义为思想基础，始终带有浓厚的自然主义色彩，就连它的现实主义大师巴尔扎克的作品里，关于自然环境的过分繁琐的细节描写也往往使人感到腻味。这就足以说明法国现实主义作家们没有能把文艺结合到民主革命运动中去，否则他们就不会对一些表面现象那样感兴趣。现实主义在俄国的发展就比较健康，因为从果戈里到托尔斯泰，它始终是和农民解放运动和民主革命斗争紧密结合在一起的。因此，它更富于现实生活气息，比较能从现象中揭示事物的本质，创造出一些个性鲜明的典型，特别是“小人物”的典型。在西欧，无论是浪漫主义派，还是现实主义派，都有些“为艺术而艺术”的宣扬者。而俄国现实主义者却始终对“纯艺术”派进行不调和的斗争，这特别表现在别林斯基和车尔尼雪夫斯基的文艺评论里。

十九世纪西方各派文艺作品里所表现的人道主义思想具有哪些突出的独特的内容呢？主要的是两个表面上象是彼此对立的因素：博爱主义和个人主义，其中以个人主义为最本质的因素。个人主义的极端发展是悲观主义和颓废主义。现在分述如下：

先说博爱主义，在十八世纪英国经验派休谟和博克等人的论著里，文艺表现同情的观点，已开始出现，而“同情”是作为人的生性中一种善良品质或是一种动物性的本能来理解的。在同时期的英国感伤派诗人和小说家们的作品里（例如哥尔德斯密斯的《威克斐尔德的牧师》和《荒村》），对工业革命后农村衰败现象以及穷苦人的不幸遭遇的同情也往往与感伤情调糅合在一起。但是“博爱”还没有成为十八世纪文艺的一种主要的主题思想。

《人权宣言》还只提到“自由”和“平等”，只是在国旗上和公共纪念坊上嵌上“自由，平等，博爱”三个法文字，于是“博爱”就成为法国革命的三大口号之一。“博爱”在法文中原是fraternité，本义是“兄弟般的友爱”，它可以是狭义的，只指某一集团或阶级成员之间的友谊，也可以是广义的，指对一切人，无分敌我，都一视同仁。如果取广义，博爱就来自基督教的一条教义：凡人都是上帝的子女，在上帝面前，彼此都是兄弟姊妹。事实上在十九世纪西方文艺作品中的“博爱”都是按照这条基督教义来理解的。因此，“人道主义”这一词获得了它本来所没有的而且本来应该和它区别开来的一个新的涵义，“人道主义”(Humanism)转化成了“慈善性的博爱主义”(Humanitarianism)。这是一个重大的转变，它仿佛是一种历史的嘲讽：本来用来反基督教的人道主义，现在却从基督教的武库里拿取“博爱”(加上“平等”)这个武器来保卫自己，基督教就因此借敌人之尸而还魂了。这究竟是什么一回事呢？原来资产阶级随着资本主义生产方式和剥削方式的发展，一方面内部日益分化，互相竞争，互相倾轧，互相吞并，另一方面广大劳动人民日益穷困，社会上罪恶现象日益猖獗，劳资的矛盾日益尖锐化，工人运动和农民运动日益蓬勃发展起来了。在这种情况下，资产阶级文艺作家们才挂起“博爱”这面幌子，作为缓和阶级斗争的武器。流行的论调是这样：社会秩序的动荡不宁是由于劳资的纠纷，而劳资的纠纷又由于劳方和资方一样，都太自私，只顾自己的利益，不顾对方的利益，要医治自私，只有博爱这一剂万宝灵应丹。这种阶级调和的愿望在华兹华斯，狄更斯，雨果，乔治·桑，左拉，以及托尔斯泰等人的作品和言论里都直言不讳地提出来了。

从“博爱”这副西洋镜里，资产阶级诗人们望见了许多光辉

灿烂的幻景，雪莱瞭望到单凭爱的威力，阶级就会消灭，人类就会大同：

人类从此不再有皇帝的统治，无拘无束，自由自在，
人类从此一切平等，没有阶级，民族和国家的区别；
每个人都是管理他自己的皇帝，
每个人都是公平，温柔和聪明。①

丁尼生也瞭望到战争消灭的“世界大家庭”：

于是战鼓不再轰鸣，战旗也都卷起，
放在人类的议会厅里，全世界的联盟里。②

和平主义的幌子也是在“博爱”的名义下竖起来的。这在雨果的《在巴黎世界和平大会的演讲词》里表现得更清楚。十九世纪是殖民扩张的鼎盛时代，也是基督教各教派在“落后地区”的传教活动最活跃的时代。“博爱”成了传教士的敲门砖，也成了殖民主义者的遮羞布。他们据说都是看在上帝的份上，把文化带给落后的民族。于是“博爱”就带有慈善恩施的意味了。

近一百多年来的历史已拆穿了“博爱”这副西洋镜，单拿种族歧视为例就可以揭露它的欺骗性，从哥伦布发现美洲以来，贩卖黑奴的交易就一直在进行着，奴隶问题在标榜自由民主的美国里在政治上一直是个尖锐的问题。奴隶战争造成美国南北的分裂。在十八九世纪美国政治家的言论里和文学家的作品里，奴隶

① 雪莱：《普罗米修斯的解放》，第三幕第四场。

② 丁尼生：《洛克斯莱大厅》。

买卖和种族歧视一直是众所关心的主题。从杰弗逊，富兰克林和林肯一直到斯陀夫人(《汤姆大伯的小屋》的作者)，马克·吐温和惠特曼，没有一个人不曾以“博爱”的名义，替黑人所受到的无人道的虐待鸣不平，话说起来往往是雄辩涛涛，娓娓动听的。1854年林肯在伊利诺州的演说里，说他“痛恨奴隶制”，原因之一是奴隶制“使我们美国共和政体的典范在世界上丧失它的正义的影响，使自由制度的敌人能振振有词地辱骂我们是些伪君子”，足见“博爱”的幌子在当时就已被人看穿了，但是林肯所担心的那种不光彩的局面至今还未改变，类似的话又从肯尼迪的口里说了出来，尽管美国耽忧被人骂作伪君子的老爷们已经洒了一百多年的鳄鱼之泪。法国罗兰夫人临上断头台时才觉悟到一个真理，高呼道：“自由呀，自由呀！世间许多罪恶行为都是在你的名义下进行的！”“博爱”这尊菩萨也起了同样的作用。

十九世纪文艺中人道主义思想的另一个内容是个人主义。个人主义象是和博爱主义水火不相容的，何以它们又结合在一起呢？英国功利主义哲学家道沁和穆勒等人早已一语道破了此中秘密：利己主义(egoism)是利他主义(altruism，也有译作“博爱主义”)的根源，利人正是为利己(车尔尼雪夫斯基也有类似的论调)。这就是说，博爱主义是个人主义的手段，博爱主义是挂的羊头，个人主义是卖的狗肉。资产阶级损人利己的个人主义成了资产阶级人性中最本质的东西。个人主义思想是随着资本主义的发展而发展的。在文艺复兴时代，人道主义为着反封建反教会而要求个性的解放与扩张，虽已隐含个人主义的萌芽，但尚未发展成为个人主义。在十七八世纪，个人主义在个别文艺作品中渐露头角，例如《鲁滨孙飘流记》表现出个人独立奋斗的精神，《拉摩的侄儿》揭露了在金钱统治之下个人对社会道德的蔑视，感伤派

的诗歌和小说显现出作家对个人主义情感的留恋。但是总的说来，个人主义思想在十七八世纪西方文艺作品里还不是一个突出的因素。新古典主义者所强调的是普遍人性，反对文艺反映个别现象，而且他们所标榜的理性也与个人主义不相容。如果追究阶级根源，这是由于资产阶级在争取政权的时期，还认识到阶级内部团结是胜利的保障，个人与社会的联系还较紧密，个人还能感觉到自己作为社会成员的利益。在对封建势力进行革命中，资产阶级的成员结成了一种统一战线。等到十九世纪，这种情况就有了急速的转变。资产阶级已取得政权了，势力已经巩固了，阶级内部就日渐分化，资本主义的生产分工方式把个人固定在窄狭的岗位范围，资本主义的经济竞争的方式造成人与人互相欺凌，互相倾轧的局势。这一切因素都使得个人与社会的联系日渐削弱以至于完全破坏。个人脱离了社会，而且把社会看成是与自己对立的。这种情况尤其突出地出现在文艺领域。十九世纪的西方文学家和艺术家们大半既厌恶社会而又没有勇气投入改革社会斗争，于是象龟一样把头缩进自己的壳里，在幻想里把“自我”放大到超越一切，来享受阿Q式的精神胜利，

这时期的个人主义思想首先集中地表现在德国唯心哲学里。全部德国唯心哲学史都可以看作个人主义思想发展史，我们在这里只能提到对文艺影响特别深刻的两个人，一个是十九世纪初的消极浪漫派的发言人弗列德里希·施莱格尔，一个是十九世纪末宣扬“超人”哲学的尼采，施莱格尔发挥费希特哲学中“自我”创造“非自我”（客观世界）的思想，提出所谓“浪漫式的滑稽态度”说，作为消极浪漫主义文艺的理论基础，根据这种理论，艺术家的“自我”是绝对自由的。他可以自由地创造形象，也可以自由地消灭他所创造的形象，就在这种活动中实现他的自我。这

种情况颇类似顽皮的孩子在沙滩上筑起沙堤来，随即把它毁掉，来让自己开心。黑格尔曾就这种滑稽态度作了一番很简赅的说明：“一个滑稽的艺术家在生活中所表现的这种巧妙本领就被了解成为一种神人似的神通广大，对于这种神通广大，一切事物都只是一种无实体的创造品，而自知不受一切事物拘束的创造者却不受这种创造品的约束，因为他能创造它，也能消灭它”；“它就是自我集中于自我本身，对于这自我，一切约束都撕破了，他只愿在自我欣赏的福境中生活着”。^①尽管黑格尔对这种不严肃的态度作了义正辞严的批判，它却被消极浪漫主义者奉为他们的基本信条。个人脱离社会而自禁于“自我”中被视为一种美德和艺术的神髓。

尼采把人的“追求权力的意志”看作维持生命的必需条件。“按照生命的概念，有生命就要有生长，生命必须扩大它的权力，必须为自己攫取新的权力”。因此，尼采把爱、同情、德行以及过去被认为善良品质的一切都列为“奴隶的道德”，而他所要建立的则是“主子的道德”，其中包括强权和暴力，勇敢乃至于狡猾和残酷，具有这些“主子的道德”的就是“超人”。很显然，这种“超人”哲学是个人主义思想的极端发展，是垄断资本主义世界中弱肉强食的现实情况的反映，也是法西斯统治的理论基础。到了尼采，人道主义发展到它自己的对立面：反人道主义。

施莱格尔和尼采两人的思想在十九世纪前后两期集中地体现了当时广泛流行的资产阶级人生观，而且对文艺都发生过深广的影响。在文艺领域本身，这些极端个人主义的思想也表现得很突

^① 黑格尔：《美学》，卷一，八二一—八三页。

出。它首先表现于文艺作品中一些顽强的个人主义的人物性格，例如斯汤达的《红与黑》中的于连，巴尔扎克的《驴皮记》里的瓦仑丹和《幻灭》中的吕西安，狄更斯的《远大前程》中的匹普，爱米丽·勃朗特的《呼啸山庄》的希斯克立夫，以及易卜生的所写的娜拉和赫达·盖伯勒之类叛逆的女性。其次它也表现于一些作家的理论方面的著作，例如由戈蒂耶首先提出而在十九世纪后期弥漫一世的“为艺术而艺术”，把个人在历史上的地位提到不恰当高度的卡莱尔的英雄主义以及王尔德所宣扬的以发展个人主义为目的的社会主义，如此等等。

个人主义的极端发展必然走到悲观主义，而悲观主义的直接后果也必然是颓废主义。以个人主义哲学闻名的麦克斯·施蒂尔纳在他的《个人和他的财产》(1845)里曾经说过，“我(也要把我的事业放在我自己身上，我)象上帝一样，是一切其它事物的空无，我是我的一切，我是唯一的人。……我既然把我的事业放在我自己这唯一的人身上，那就是放在无常的东西上面，放在可死的自我创造者和自我毁灭者的身上，我敢说：

我把我的大事放在空无上！

这是呓语，但含有真理，孤立的个人是一个抽象物，一种“空无”，是不会有生活和生活乐味的，他创造了自己，也就必然要毁灭自己。尼采是“超人”哲学的创始人，也是近代悲观主义和颓废主义的典型代表，这并不是一种偶合，文艺复兴时代的人一般都是充满热情与信心的，启蒙运动的人都有一个乐观主义的信条，叫做人类的“可完善化”(perfectibilité)，即人类的无穷进步。只有十九世纪的人才丧失了对社会和人生的信心，在十九世

纪初，维特式的“顾影自怜”和拜伦式的倨傲慢世就已成为青年人争着摹仿的时髦姿态。这时期的抒情诗很少不是哀声叹气的，法国消极浪漫派诗人维尼是个典型的代表，读他的诗篇，你会感到稀罕，哪里来的那么多的沈忧隐痛！对于他，过生活只是坐监牢，服满了刑期就死去，犯了什么罪，连自己也不知道。他倒得到了一条经验：

没有任何希望是一种可喜的现象，
抱有希望是我们最大的疯狂行为。

他宣布，“我爱人类的庄严的痛苦”，无希望反而可喜，痛苦成为可爱的庄严景象，这里就可以见出悲观主义与颓废主义的密切联系了。这种心情在西方有“世纪病”（mal du siècle）之称，足见它是十九世纪的一种特征，随着资本主义世界的社会矛盾逐渐加深，“世纪病”也就愈趋严重，在文艺中这种颓废心情的典型的表现是德国霍夫曼的《谢拉皮翁兄弟》，俄国陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》和英国王尔德的《道林·格雷的肖像》之类小说以及法国波德莱尔的《罪恶之花》，魏尔伦的《无题浪漫曲》和兰波的《乌鸦》和《醉舟》之类象征主义的诗，还有一些作家在早期还表现出一些积极的因素，到晚期就落到悲观主义，易卜生就是一个著例。总之，在十九世纪西方文艺作品中，文艺复兴时期的那种蓬勃的朝气以及启蒙运动时期的那种健康爽朗的精神就已经一去不复返了，尽管它们在揭露社会病象，创造典型人物和推进诗歌小说的技巧上都有超过前代的成就。

结 束 语

从以上的粗略叙述中可以看出，人道主义从文艺复兴到十九世纪所经历过的发展过程中在各阶段具有不同的内容，起过不同的作用，因而具有不同的性质。在文艺复兴时代，它是作为反封建反教会的武器而提出的，它的主要内容是肯定人的地位和现世幸福生活的价值，其中最有价值的东西是人能借以认识自然而征服自然的思想。到了十七八世纪，资产阶级力量日渐强大，资产阶级革命的问题已提到日程上，人道主义就由一般文化思想战线上转而集中到政治战线上。于是人权、自由、平等和理性这些概念成为它的主要内容。资产阶级改变了剥削方式而没有改变剥削制度，想以一个阶级代表全民说话，所以自由平等之类概念仍有它们的局限性和欺骗性。但是这些思想促成了资产阶级革命，所以基本上还是进步的。到了十九世纪，西方各国资产阶级相继获得了或巩固了政权，阶级分化日益加剧，资产阶级和无产阶级的矛盾也日益尖锐化，于是人道主义一方面转化为博爱主义，作为阶级调和论的基础，另一方面突出地表现为个人主义以及它的直接后果，悲观主义和颓废主义。人道主义到此就演变成为它的对立面：反人道主义，因此也就变成极端反动了，这种情况到二十世纪就更变本加厉。

我们时时刻刻都不应忘记，上面所说的人道主义是一种资产阶级性的意识形态，而且这种人道主义到了十九世纪垄断资本主义由形成而进入帝国主义的时代，已由反封建的武器变成反无产阶级革命的武器了。现代修正主义者在全世界无产阶级革命事业蓬勃发展的形势之下，却大肆宣扬人道主义，甚至把共产主义和

人道主义等同起来。资产阶级打着人道主义的幌子是为着维持资产阶级的利益，而现代修正主义却窃取这面幌子来出卖无产阶级利益；资产阶级企图以一个阶级来代替全民，而现代修正主义者企图以全民来淹没无产阶级，所以它的用心更为毒辣，它只能导致资产阶级与资本主义的复辟。

这不是历史的重演，这是资产阶级势力垂死前的回光返照。历史的车轮将会把现代修正主义和它所向往的资本主义一齐碾得粉碎。

我学美学的一点经验教训

和青壮年朋友见面谈心时，他们常问我，活到八十多岁了，一生都在学习和研究，有什么值得一谈的经验教训？

我首先谈到的，总是劝他们要坚持锻炼身体。从幼年起，我就虚弱多病，大半生都在和肠胃病、内痔、关节炎以及并发的失眠症作斗争。勉强读书学习，效率总是很低的，不过早晨总比午后好，睡眠和休息后总比疲劳困倦时好。从此我体会到英国人说的“健康的精神寄托于健康的身体”那句至理名言，懂得劳逸结合的重要。所以我养成了不工作就出外散步的习惯。在文革中我被“四人帮”关进牛棚，受尽精神上 and 肉体上的折磨，于是宿病齐发，又加上腰肢劳损，往往一站起来就不由自主地跌倒，一场大病几乎送了命。我对国家和个人的前途是乐观的，于是，下定决心坚持慢跑，打简易太极拳和做气功之类简单的锻炼，风雪寒暑无阻。这样，身体就逐渐恢复过来了。就现在说，我的健康情况比自己在青壮年时期较好，也比一般同年辈的同事们较好，因此精神也日渐振作起来了，工作量总是超过国家所规定的，例如去年除参加许多会议和指导两个研究生之外，还新写过一部八万字的《谈美书简》，校了近百万字的书稿清样，还写了五、六万字的美学论文和翻译论文。关在牛棚里时，我天天疲于扫厕所，

听训，受批斗，写检讨和外访资料，弄得脑筋麻木到白痴状态。等到一九七〇年“第二次解放”后，医好了病，我又重理旧业，我发见脑筋也和身体一样，愈锻炼也就效率愈高，关在牛棚时那种麻木白痴状态已根本消失了。这一点切身经验，一方面使我羡慕青壮年朋友们比我幸福，还有一段光阴可以利用，另一方面也深感到劳逸结合的原则在各级学校，特别在小学里，没有受到足够的重视，课程排得满满的，家庭作业也太繁太重，认为这不是培养人材而是摧残人材。

从锻炼成健康的身体中来锻炼出健康的精神，这是做一切工作所必遵循的一条辩证唯物主义的准则。不过我是毕生从事美学理论工作的，青壮年朋友们希望从我吸取经验教训的当然不仅在这条一般的原则，而主要还是在美学研究方面。在这方面我是走过崎岖曲折道路的，大半生都沉埋在我国封建时代的经典和西方唯心主义的美学和文学的论著里。到解放后，经过五十年代国内的美学批判讨论的刺激和鼓舞，我才逐渐接触到社会主义的新事物和马列主义毛泽东思想。先是逐渐认识到自己过去美学思想的唯心主义的基本错误，后是马克思主义的历史辩证发展观点也使我逐渐认识到过去西方唯心主义美学传统毕竟不是无中生有，其中有些论点还可以一分为二，去伪存真，足资借鉴。我写《西方美学史》以及我译黑格尔的《美学》、莱辛的《拉奥孔》和《歌德谈话录》之类美学经典著作都是从这个观点出发的。成就和理想还有很大的距离。古话说得好：“前修未密，后起转精”，“补苴罅漏，张皇幽渺”，只有待诸后起者了。

从我自己走过的曲折的道路和观察到的我国美学界现实情况看，应该谈的主要有两点：一是“博学而守约”，二是解放思想，坚持科学的谨严态度。

所谓“博学”，就是把根基打广些；所谓“守约”，就是“集中力量打歼灭战”。先说博学，作为一个近代理论工作者，起码要有一般的近代常识，不但要有社会科学常识，也要有自然科学常识。在自然科学方面，美学必须有心理学的基础。多年来我们高等院校里根本没有开设心理学的学科；文革后虽是开设了，能教的人为数寥寥，愿学的人也不很多，而且教材和阅读资料都极端贫乏。学美学的人就没有几个懂得心理学的。要不然，在“反形象思维论”的论战中就不会闹那么多的缺乏心理学常识的笑话了。

在社会科学方面，美学不但对文艺的创作和理论两方面都要有历史发展的认识，而且还要密切结合当前社会生活和文艺动态，最重要的当然还是马克思主义经典著作。“指导我们思想的基础是马克思列宁主义”这个伟大号召挂在每个人的口头上，可是把它放在心坎上坚决要理解它和运用它的人还不能说很多。美学家之中还有人发表评论马克思的《1844年经济学—哲学手稿》的文章，宣扬这部书对美学的用场寥寥可数，而且公开咒骂马克思主义的实践观点，仿佛马克思在这部经典著作里并没有明确地提出实践观点。所谓实践观点不过是苏联几个修正主义美学家捏造出来，借以偷运唯心主义的骗人伎俩，而我国某个美学教授主张实践观点也不过是他们的应声虫。也就是在这篇评论里，我们的美学家还再三提到马克思在《政治经济学批判》第二章分析货币时谈到的金银的“审美属性”，认为马克思也和他本人一样，肯定了“美单纯是客观事物的一种属性”那种观点。

“审美属性”在原文是ästhetischen Eigenschaften，头一个词有人译为“美学”，把审美活动看成美学，当然不妥，而这位作者把“审美”和“美”等同起来，认为审美属性就是美这一客观属

性。实际上“审美”作为一个范畴，既可以指美，也可以指丑；既可以指雄伟美，也可以指秀媚美；既可以指悲剧性的，也可以指喜剧性的。说金银有审美属性，不过是说金银可以起审美的作用或引起美感，并不是说金银本身就必然是美的。马克思在有关的一段里说的是：

金银的审美属性使它们成为满足奢侈，装饰，富丽排场，炫耀之类需要的天然材料。

能说马克思肯定了这些事物就是客观的美吗？马克思接着就说出金银具有审美属性的理由：

金银可以说表现出从地下发掘出时的本有光彩，银反射出一切光线的自然混合，金则反射出红这种最强的色彩，而色彩的感觉是一般美感中最通俗的一种。（引文较原文略有修改——引者）

说“审美”和“美感”就必然要有起美感和审美活动的主体（人）。能说马克思在这段话里肯定了美单纯是客观事物的一种属性吗？“不以人的意识为转移”吗？我们的美学家最爱引用这句话，丝毫不想一想：美感作为一种意识形态活动，说美感不以人的意志（或意识）为转移，符合马克思主义的辩证唯物史观的基本原则吗？用这种“一刀切”的办法不就势必否定阶级观点和历史发展观点吗？

“审美范畴”这场纠纷所涉及的基本知识也包括对外文的知识。上例就说明了不懂德文ästhetischen这个词的意义，就导致

把它误认为和schön(美)同义，从而认为具有“审美属性”的东西就具有“美”的客观属性。从此可见，不懂德文，就很难准确地理解马克思的经典著作，而不准确地理解和翻译就会歪曲原义，以讹传讹，害人不浅。生在现代，学任何科学都不能闭关自守，坐井观天，必须透过外文去掌握现代世界的最新的乃至最重大的资料。

学外文也并不是很难的事。再谈一点亲身经验，趁便也说明上文所提到的“守约”的道理。我在解放后快进六十岁了，才自学俄文，一面听广播，一面抓住《联共党史》、契诃夫的《樱桃园》和《三姊妹》、屠格涅夫的《父与子》和高尔基的《母亲》这几本书硬啃。每本书都读上三四遍：第一遍只求粗通大义；第二遍就要求透懂，抱着字典，一字一句都不肯放过，词义和语法都要弄通，这一遍费力最多，收效也较大；第三遍通读就侧重全书的布局和首尾呼应的脉络以及叙事状物的一些巧妙手法，多少从文学角度去看它。较爱好的《母亲》还读过四遍。无论是哪本书，我有时还选出几段来反复朗诵，到能背诵的程度。这些工作都是在课余抓时间做的，做了两年之后，我也可以捧着一部字典去翻译俄文书了。可惜文革中耽搁了十多年，学到手的已大半忘掉了。

上文还提到“解放思想，坚持科学的严谨态度”。这首先是“做老实人，说老实话，办老实事”的人生态度问题。大家已谈得很多。我要谈的是一个人何以要不“做老实人，说老实话，办老实事”的道理。你也可以说这是由于思想不解放，不过思想何以不解放？怎样才能解放呢？据我这样老弱昏聩的人来看，外因或外面的压力固然也起作用，但是起决定作用的还是内因。内因主要是人自己的惰性和顽固性。其实这是两个同义词，都是精神

服从物质，走抵抗力最低的路。这是一条物理学规律。怎样才能不走抵抗力最低的路呢？那就要靠同时有较强的力量来牵制或抵挡最低的抵抗力，逼它让路。我回顾五十年代参加美学批判讨论中的一些朋友们，觉得有些人思想在发展，也有些人思想还处在僵化状态。我说他们思想僵化，并不是恶意攻击，而是一个逼他们脱离僵化的当头棒。

老化和僵化都是生机贫弱化的表现。要恢复生机，就要身体上和精神上都保持健康状态。要增强生机，就要医治生机贫弱化的病根，而这个病根正是“坐井观天”，“画地为牢”，“固步自封”。因此，我在做人和做学问方面都经常把姓朱的一位老祖宗朱熹的话悬为座右铭：“半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊，问渠那得清如许，为有源头活水来。”关键在这“源头活水”，它就是生机的源泉，有了它就可以防环境污染，使头脑常醒和不断地更新，一句话，要“放眼世界”，不断地吸收精神营养！